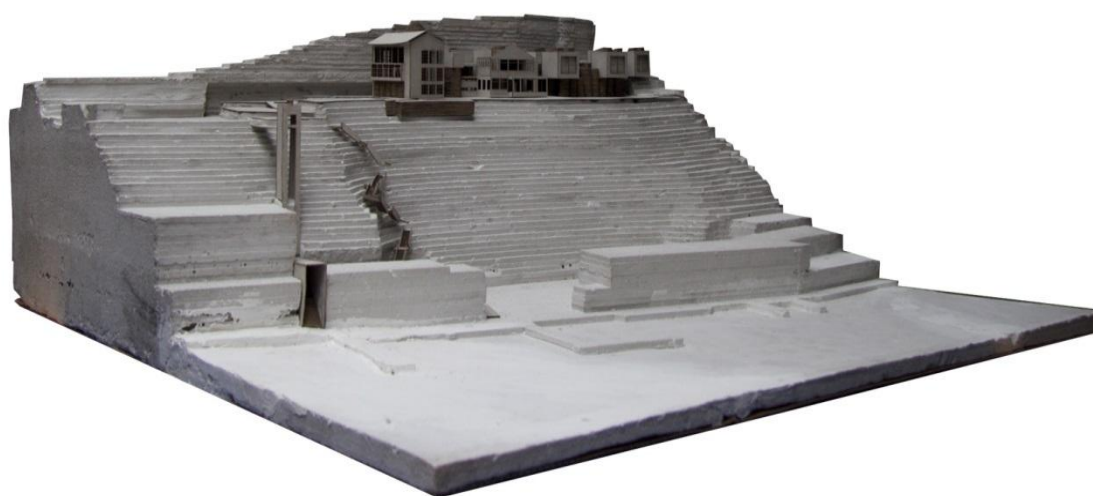




FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

A FÁBRICA DO GINJAL

Abordagem no contexto de intervenções arquitectónicas no existente.



Renato Rica Soares Monteiro

Dissertação/ Projeto para a obtenção do Grau Mestre em
Arquitetura de Interiores

Orientador científico | PROFESSORA DOUTORA MARIA DULCE LOUÇÃO
Co-orientador científico | PROFESSOR DOUTOR JOÃO PERNÃO

Lisboa | FA-UTL | Junho 2014



A FÁBRICA DO GINJAL

Abordagem no contexto de intervenções arquitectónicas no existente.

Renato Rica Soares Monteiro

(Licenciado)

Dissertação/ Projeto para a obtenção do Grau Mestre em
Arquitetura

Orientador científico | PROFESSORA DOUTORA MARIA DULCE LOUÇÃO
Co-orientador científico | PROFESSOR DOUTOR JOÃO PERNÃO

Lisboa | FA-UTL | Junho 2014

A FÁBRICA DO GINJAL

Abordagem no contexto de intervenções arquitetónicas no existente.

Renato Rica Soares Monteiro

Orientador científico | Professora Doutora Maria Dulce Loução

Co-orientador científico | Professor Doutor João Pernão

Mestrado Integrado em Arquitetura de Interiores

Junho 2014

RESUMO

O seguinte projeto/relatório de final de Mestrado tem como objetivo reabilitar a fábrica de óleo de fígado de bacalhau, situada no cais do Ginjal – Almada.

É proposta a criação de que um centro de produção de arte contemporânea, visando não só a sua produção, como também a sua exposição e consequentemente a sua divulgação.

O relatório consiste numa análise sobre a importância da ruína industrial, de modo a consciencializar sobre a relevância desta herança patrimonial como meio de assegurar a manutenção da identidade das cidades.

Foi também feito um estudo acerca da cultura e produção artística como meio de estratégia de regeneração urbana, e de como este programa se adapta tanto ao edifício em questão como a nível urbano.

Por fim, uma grande parte deste trabalho consiste em perceber o universo artístico, bem como as suas necessidades, daí a investigação realizada sobre o estúdio/artista/arte contemporânea.

O projeto propõe uma reflexão sobre estes espaços devolutos e expectantes, que contêm uma enorme qualidade espacial. Ao reconverte-los estamos a reconstruir cidade, a devolver espaços à cidade e à população, bem como a estimular o processo de revitalização urbana, essencial para a definição da sua identidade e para o desenvolvimento do imaginário das cidades.

Palavras-chave: Fábrica; Património Industrial; Reabilitação; Reutilização; Cultura; Arte Contemporânea; Estúdio.

ABSTRACT

The following project / Thesis work aims to rehabilitate the cod-fish liver's oil factory, located at Ginjal's pier - Almada.

It is proposed to establish a production center for contemporary art, aiming not only its production but also exposure and therefore its disclosure.

The report is an analysis of the importance of industrial ruins in order to raise awareness of the importance of this heritage asset as a mean of ensuring the maintenance of the cities' identity.

Was also made a study of the culture and artistic production as an urban regeneration strategy, to show how this program fits both the project as the urban level.

Finally, much of this work was done to realize the artistic universe, as well as their needs, therefore the investigation about the studio / photographer / contemporary art.

The project proposes a reflection on these abandoned and expectant spaces, containing a huge spatial quality. When reconverted they're rebuilding the city, returning to the city and its people their spaces, as well as stimulate the process of urban regeneration, essential for defining the identity and the creative development of the cities.

Keywords: Factory; Industrial heritage; Rehabilitation; Reuse; Culture; Contemporary Art; Studio.

AGRADECIMENTOS

A minha Mãe, Pai, Família Soares, Monteiro e Kauffmann, pelo apoio incondicional e paciência que tiveram ao longo do meu percurso.

A professora Dulce Loução, pela dedicação, amizade e incansável disponibilidade ao longo do curso.

Ao professor João Pernão por toda a técnica e por me desafiar a arriscar.

Aos meus dois orientadores pelas imensas conversas, paciência, conhecimento transmitido, e por acreditarem em mim e no meu trabalho.

Ao professor Alberto Caetano, professora Margarida Grácio Nunes, professor Nuno Arenga e professor Jose Afonso por todo o conhecimento transmitido e por, cada um á sua maneira, me ter mostrado o que é a Arquitetura.

Ao João Pedro Cavaco, Pedro Sacramento, Ana Cristina Duarte, Sofia Sousa, Mariana Cabugueira e Joana Neves pela verdadeira amizade e companheirismo.

A Sofia Esquível, Maria Cruchinho, Frederico Silva e Pedro Mendes pelas conversas e jantares; a Tânia Sousa e Luis Ferreira por todas as tertúlias sobre Arquitetura/design/arte; a Catarina Almeida pela amizade e a Patu pela paciência aconselhamento.

Ao Joao Távora, Pedro Cadilhe, Hugo Cordeiro, Pedro Osório e Diogo Baptista pela dose saudável de loucura e a Daisy por me fazer companhia nas noites sem fim a frente do computador.

A Filipa Botelho, Mafalda Mourato, Patrícia Martins, Bruno Lopes, Nuno Cruz e Manuel Ribeiro por me acompanharem desde sempre.

Por fim, agradeço de um modo geral a todos aqueles não especificados mas que foram igualmente importantes.

ÍNDICE

RESUMO	I
ABSTRACT	II
AGRADECIMENTOS	III
ÍNDICE	IV
ÍNDICE DE FIGURAS	V

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I- Enquadramento teórico.....	13
1.1- Origem e Ruína.....	13
1.2 - A Industria e o Património	19
1.3 - Cultura Industrial e Artística como regeneração urbana	25
1.4 – O Estúdio	40
1.4.1 - A função do estúdio	41
1.4.2 - Uma possível contradição: Individual vs Grupo.....	43
1.4.3 - A Room of One´s Own, a Mind of One´s Own.....	46
1.4.4 - O estúdio Americano	47
1.4.5 - “ <i>Action Painting</i> ”	51
1.4.6 - O estúdio simbólico	52
1.4.7 - Apartamento-Estúdio	53
1.4.8 - O estúdio de Francis Bacon em Dublin.....	55
1.4.9 - A luz no estúdio	56
1.4.10 - O estúdio Branco de Brancusi	58
1.4.11 - O estúdio e a cidade, S.P.A.C.E	59
CAPÍTULO II – Proposta Projetual.....	61
2.1 - Contextualização.....	61
2.2 – Análise do objeto de estudo	62
2.3 – Programa	65
2.4 - Projeto.....	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93
ANEXOS.....	Erro! Marcador não definido.

ÍNDICE DE TABELAS E ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Gravuras de Giovanni Battista Piranesi 1757 - Coliseu de Roma, Arco de Trojan, Panteão de Roma.....	14
Ilustração 2 - Empena de Edifício Ilustração 3- Piscina de Pripyat Ilustração 4- Palácio da Cultura	16
Ilustração 5 - Captura de imagens dos filmes "Nostalgia" 1983, "Lektioner in Finsternis" 1992 e "A Foreign Affair" 1948.....	16
Ilustração 6- Ruínas: forte parcialmente destruído 1992; exército alemão, Namíbia 1997; fachada interior de Anhalter Bahnhof, Berlin 2007.	17
Ilustração 7- "Bienal de Veneza" Le Marc Neeler e Marina Van Ler Berger.	18
Ilustração 8- Captura de imagem: "Golden Eye" 1995, "Orphée"	18
Ilustração 9- Ruínas Industriais Inglaterra	19
Ilustração 10- Ruínas Industriais Inglaterra "Uso Contemporâneo" e "Desordem no espaço" by Tim Edensor.	22
Ilustração 11- Ruínas Industriais Inglaterra "Memória", Tim Edensor.	23
Ilustração 12- Ruínas Industriais Inglaterra "Memória" e "Matéria", Tim Edensor.....	25
Ilustração 13- Centro Cultural Schiffbau.....	30
Ilustração 14 - Lockremise	
Intervenção Lockremise	31
Ilustração 16- Tate Modern, Londres.	32
Ilustração 17- Tate Modern, Londres.	33
Ilustração 18- Caixa Fórum, Madrid	34
Ilustração 19- Matadero, Madrid.	35
Ilustração 20- Hub, Madrid.....	35
Ilustração 21- High Line Park.....	36
Ilustração 22- Duisburg North Landscape Park.....	37
Ilustração 23- Guggenheim Museum 1980	40
Ilustração 24- Estúdios: Josef Albers 1950, Amanda Ross-Ho 2008, Peter Fischli e David Weiss 2008.	40
Ilustração 25- Estúdio: Buzz Spectar 2009.	41
Ilustração 26- Estúdio de Michael Smith, 2009.	43
Ilustração 27- Carolee Schneemar, 2009.....	45
Ilustração 28- Estúdios: John Chamberlain, 1991 e William de Kooning, 1983.	47
Ilustração 29- Estúdio de David Smith, 1951	50
Ilustração 30- Estúdio de Thomas Lawsan	51
Ilustração 31- Nicholas Steindorf, 2009	51
Ilustração 32- Kim Sooja no seu estúdio.	52
Ilustração 33- Estúdio de David Robbins, 2009.....	54
Ilustração 34- Reconstrução do estúdio de Francis Bacon, 2001.....	55
Ilustração 35- Marta Rosler no seu estúdio, 1975.	57
Ilustração 36- Estúdio de Rachel Harrison, 2009.	57
Ilustração 37- Escultura de Marcel Duchamp, 1921.	58
Ilustração 38- Estúdio de Marjorie Welish, 2008.	59
Ilustração 39- Doca do S.P.A.C.E., 1970.	
Ilustração 40- Chackras, 1970.....	60

Ilustração 41-Localização	61
Ilustração 42-Programa inserido na rota da cultura de Almada.	65
Ilustração 43-Programa do acesso ao edifício/parte escavada.	66
Ilustração 44-Modelo edifício sem cobertura.	66
Ilustração 45-Modelo pisos extrudidos.	66
Ilustração 46-Programa piso 0.	67
Ilustração 47-Programa piso 1.	67
Ilustração 48-Programa piso 2.	68
Ilustração 49-Escadaria de acesso ao edifício.	69
Ilustração 50-Acesso ao edifício/Concha de betão.	69
Ilustração 51-Direcção à entrada do edifício.	70
Ilustração 52-Entrada ao edifício.	71
Ilustração 53-Átrio.	71
Ilustração 54-Nave expositiva, silos interiores.	72
Ilustração 55-Elemento expositivo/transição ao auditorio ao ar livre.	73
Ilustração 56-Rasgo no elemento expositivo que penetra a Concha.	73
Ilustração 57-Auditorio ao ar livre e relação com a arriba fossil.	74
Ilustração 58-Biblioteca/Arquivo vivo.	75
Ilustração 59-Extensão do Arquivo vivo.	75
Ilustração 60-Salas vivionamento video/audio.	76
Ilustração 61-Espaço de transição.	77
Ilustração 62-Bloco de instalações sanitárias.	77
Ilustração 63-Espaço lounge.	78
Ilustração 64-Extensão do restaurante.	78
Ilustração 65-Escadas de acesso.	79
Ilustração 66-Acesso pela Torre.	79
Ilustração 67-Nave expositiva.	80
Ilustração 68-Bloco do auditorio que se descola da ruína.	80
Ilustração 69-Auditório/Sala de expressão corporal.	81
Ilustração 70-Auditório/Sala expressão corporal.	81
Ilustração 71-Espaço exterior.	82
Ilustração 72-Nave expositiva.	82
Ilustração 73-Cone de luz da Torre.	83
Ilustração 74-Estúdios grandes de dentro para fora.	84
Ilustração 75-Acesso aos estúdios/exposição.	85
Ilustração 76-Chapa metálica perfurada.	85
Ilustração 77-Silos expositivos.	86
Ilustração 78-Silos expositivos.	86
Ilustração 79-Estúdios pequenos.	86
Ilustração 80-Estúdios pequenos, espaço de trabalho.	87
Ilustração 81-Estúdios pequenos, comunicação visual do piso superior.	88
Ilustração 82-Estúdios médios, vão de contacto com a arriba fóssil.	88
Ilustração 83-Estúdios médios, duplo pé direito, acesso à habitação.	89
Ilustração 84-Espaço de alcova, vista espaço exterior.	90

INTRODUÇÃO

“Nos tempos que correm há toda uma geração de pessoas e artistas que se preocupam e se sentem atraídos por esta questão das Ruínas Industriais. Apesar da noção de que estes são espaços sem uso e não desejáveis, e apesar da sua marginalização, estes objetos estão cada vez mais a encontrar um lugar junto da economia da representação popular, tanto através da sua reabilitação como a sua utilização mais crua para filmes, fotografia e anúncios [...]. Estas Ruínas proporcionam um plano de fundo para uma ação espetacular, as suas qualidades espaciais tornam possíveis o trabalho com a imagem tanto num plano vertical como num plano horizontal, bem como a acústica.”

(Edensor, 2005, pg. 35-36. Tradução livre)

O exercício proposto deriva do princípio de questionar o lugar, bem como da valorização do edificado devoluto e expectante.

Desde o primeiro contacto com o cais do Ginjal, no primeiro ano de arquitetura onde foi proposta uma intervenção, tornou-se constante questionar o porquê de uma área com tanto potencial e tão estreita ao cais de Lisboa, tanto visualmente como fisicamente, e no entanto abandonada.

Este relatório pretende realçar e perceber esta atitude estética da valorização da ruína como meio de abordagem prática, bem como entender o universo artístico e perceber as suas necessidades e especificidades. Pretende-se também com este trabalho questionar o abandono de edifícios expectantes perante a sua envolvente e perceber como se intervém num espaço de carácter industrial, respeitando ao máximo as suas qualidades já existentes e tirando o maior proveito destas. É também importante referir que antes e durante a realização do projeto houve uma série de referências de natureza arquitetónica e programática semelhante à proposta que foram visitadas e/ou analisadas de modo a perceber melhor como intervir.

Este trabalho pretende então:

- 1 - Perceber o fascínio e a valorização da ruína, contextualizando-a na história, percebendo a sua evolução e origem, de modo a justificar a valorização dos elementos fundamentais, de maior valor na identidade da tipologia industrial.
- 2 – Como se pode resolver o problema do excessivo número de edificado devoluto através do albergue de conteúdos culturais;
- 3 – Valorizar o património e despertar um interesse e consciencialização das zonas industriais deixadas ao abandono, apresentando uma proposta de intervenção;
- 4 – Perceber o que é um espaço de exposição e de produção artística;

5 – Entender os novos tipos de arte e como estes interagem com a espacialidade onde são produzidas e inseridas, compreendendo o universo artístico e as suas necessidades.

7 – Analisar uma série de testemunhas que contam a vivência e a diferente apropriação do que define um estúdio.

“Não há nada mais monumental numa paisagem do século XXI do que a presença de uma Ruína. Cidades reduzidas a alvenaria, búnqueres partidos, auto estradas, arranha-céus. Rios poluídos pela indústria. Enormes complexos fabris abandonados, os seus espaços gigantescos a acumular pó. Todo este cenário desaproveitado deseja e grita por monumentalidade.”

(Herwitz, 2010, pg. 232. Tradução livre)

CAPÍTULO I- Enquadramento teórico

1.1- Origem e Ruína

O interesse pela ruína surge no Renascimento no século XVII, como consequência de um crescente fascínio pela Antiguidade Clássica. Daniel Herwitz considera que as ruínas nesta altura eram mencionadas como meio de articular lições sobre moralidade antiga, de alegorias políticas e reflexões sobre a criatividade artística. Era comum, nesta época serem representados fragmentos de estatuário, colunas ou arcos incompletos de frontões danificados.

No entanto, é no Renascimento, em finais do século XVIII e principalmente do século XIX, que o culto da ruína atinge o seu auge. Este deslumbramento que os Românticos alimentam em torno da ruína e de tudo o que ela envolve, acontece com as viagens arqueológicas que vão incidir por locais como o Egito, Grécia e Roma.

“A sensibilidade Romântica tinha, com efeito, descoberto nos monumentos do passado um campo de deleite de acesso mais fácil. Redes de múltiplos e novos laços afetivos eram tecidas com estes vestígios.” (Choay, 2008,p.141)

As escavações de Herculano e Pompeia acabaram por revelar cidades inteiras, abandonadas ou destruídas, casas e monumentos de grandes dimensões, teatros clássicos e fortalezas militares, assim como um grande número de estruturas urbanas que perderam a capacidade para exercer a sua função original.

Todas as ruínas descobertas acabaram por perder o seu sentido e haviam sido dominadas pela natureza. O resultado consiste numa mistura de grande beleza, com um enorme sentido dramático.

O Romântico defendia a beleza como algo divino, superior. A sua arquitetura deveria ter a capacidade de provocar sensações, de transmitir ideias e originar diferentes estados de espírito.

“Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo. (...) Quem diz romantismo diz arte moderna – quer dizer intimidade, espiritualidade, cor, aspiração divina de infinito. Expressas por todos os meios que as artes contêm.” (Baudelaire apud França, 1987, p.53)

A ruína rapidamente adquire um estatuto simbólico de toda a criação artística. Para Brian Dillon, estes lugares estabelecem um equilíbrio frágil entre a persistência e a

decadência. No século XVIII foi representada de todas as formas, descrita profundamente por poetas e dramaturgos.

A imagem pitoresca provoca diversos sentimentos de perturbação e angústia e todos estes sentimentos fascinavam os Românticos. As construções do Homem ao sofrerem marcas impostas pelo tempo acabam por definir uma emoção estética.

“(...)engendradora pela qualidade arquitetónica ou pelo pitoresco, sentimento de abandono imposto pela percepção da ação corrosiva do tempo: a ascensão destes valores afetivos integra o monumento histórico no novo culto da arte, chamado a substituir o de um Deus que será dado como morto por um pensador dos finais do século.” (Choay, 2008, pg.143)

Ilustração 1 - Gravuras de Giovanni Battista Piranesi 1757 - Coliseu de Roma, Arco de Trojan, Panteão de Roma.



Fonte: en.wikipedia.org/wiki/giovanni_battista_piranesi.

Tim Edensor relata que, *“para os românticos, a ruína perfeita deveria ser suficientemente bem preservada, de modo a produzir a mistura de desejo das emoções no espectador.”* (Edensor, 2010, pg. 50. Tradução livre)

Aquando a Revolução industrial, a nova tipologia arquitetónica que surgiu foi interpretada como um ataque ao património edificado até então. John Ruskin, nos seus escritos, considera que a natureza surge associada a uma erosão alarmante do património, provocada pela industrialização descontrolada da cidade moderna. Afirma também que Londres foi invadida por uma “nuvem tempestade do século XIX”. O autor descreve a nuvem como se fosse composta por fumo venenoso, uma vez que a cidade possuía cerca de duzentas chaminés industriais em cerca de três quilómetros quadrados.

“Homens da escrita, intelectuais e artistas foram mobilizados por uma outra força: a tomada de consciência de uma mudança de era histórica, de uma rutura traumática do tempo. Sem dúvida que a entrada na era industrial, a brutalidade com que esta vem

dividir a história das sociedades e o seu ambiente e o 'nunca mais como antes' que dela resulta são uma das origens do romantismo, pelo menos na Grã-Bretanha e em França. Todavia, o choque desta rutura ultrapassa largamente o movimento romântico." (Choay, 2008,p.144)

A revolução industrial apresentou conceitos de produtividade que lançam as bases da produção em série, um trabalho que demonstra mais rápido, em maior quantidade e mais económico. Esta revolução originou diversas inovações no campo tecnológico e material que transformaram completamente a cidade e a sociedade. No século XIX, surgiu uma economia capitalista e industrial em constante desenvolvimento. Deste modo foi necessário a criação de novas infraestruturas urbanas de transporte e produção, tais como fábricas, armazéns, redes ferroviária, mercados, pontes, entre outros.

O interesse pela História herdado do romantismo, no século XIX, começou a despertar uma preocupação com a proteção e conservação do património. Uma preocupação com a restauração dos vestígios das antigas civilizações e das ruínas do passado. Procuravam, deste modo, uma consciencialização da sua importância para a percepção da evolução humana e da identidade das cidades.

No século XX, a ruína tornou-se eminentemente simbólica, dada a crescente tendência para teorizar sobre a sua existência. O campo da arte e da arquitetura revelava uma ansia em destruir, reconstruir ou restaurar. A ruína foi desvalorizada em termos físicos. O século XX foi vítima de duras guerras. Cidades inteiras foram deixando para trás um rasto de destruição. Ainda hoje, cidades como Roterdão, Coventry, Hamburgo, Berlim ou Dresden procuram recuperar das cicatrizes da guerra. Diversas estruturas militares estão completamente abandonadas. A falência de impérios como a antiga União Soviética deixou monumentos abandonados espalhados por todo o leste europeu.

A cidade de Pripyat corresponde a uma cidade "fantasma" nos dias de hoje, onde espaços como hospitais, apartamentos, escolas ou lojas se encontram da mesma forma que foram deixados. Ainda no século XX, a indústria começou a dar sinais da sua "fraqueza". A mudança dos métodos de produção e a procura por mão-de-obra e meios de produção cada vez mais baratos, empurrou a indústria para a periferia da cidade. Os complexos industriais completamente fundamentais durante a glória da revolução industrial perderam o interesse para desempenhar a sua função original. Foram esquecidos, abandonados, tornaram-se devolutos.

Ilustração 2 - Empena de Edifício de Habitação



Ilustração 3- Piscina de Pripyat

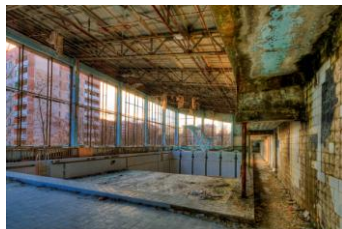


Ilustração 4- Palácio da Cultura



Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/pripyat

A indústria está numa constante procura por meios tecnológicos cada vez mais eficazes e competentes. Como tal, tudo deixa de estar atualizado muito rapidamente. As populações abandonaram cidades inteiras, como por exemplo Detroit.

A ruína deixou de ser vista como o edifício da antiguidade que foi dominado pela natureza e consumido pelo tempo. No século XIX, a ruína evoluiu para um estado onde o homem é atraído pela angústia da destruição e do sentimento de perda e decadência, pela dor e pelo desastre. Bombardeamentos, catástrofes e cenários de guerra foram constantemente documentados em filmes, livros ou revistas.

Para Andreas Huyssen, desde o século XVIII que o culto da ruína vem a acompanhar as ondas da modernidade ocidental. Este culto está associado à memória e ao trauma, ao genocídio e à guerra. Huyssen refere ainda que esta obsessão por ruína, sentida com maior intensidade também na última década e meia, está relacionada com uma nostalgia por uma época anterior “que ainda não perdeu o seu poder para imaginar outros futuros.” (Huyssen,p.7)

Ilustração 5 - Captura de imagens dos filmes "Nostalgia" 1983, "Lektioner in Finsternis" 1992 e "A Foreign Affair" 1948.



Fonte: Ruins of Modernity pg. 407-413.

Por seu lado, Amir Eshel, refere que as ruínas são um alvo para a história, ou seja na era moderna, as ruínas são entendidas como objetos de estudo e observação. Para Eshel, as ruínas tornaram-se sinais do novo modo como abordamos o passado.

“Nunca mais a história poderá ser vista como uma pesquisa de uma herança que dita como nos pensamos as nossas vidas, como agimos, e como sobre a nossa habilidade para agir e influenciar o mundo em circunstâncias de contingência.” (Eshel, 2010, pg.133)

Facilmente somos fascinados por estruturas em decadência, que se desintegram ou foram destruídas pela ação humana, edifícios ou locais que foram palco de guerra, destruídos ou dominados pela ação catastrófica da natureza. Eshel relata que as ruínas que representam um declínio ou uma decadência natural, apenas são fascinantes em contextos específicos, “românticos e anacrônicos” (Eshel, 2010,p.133)

Daniel Herwitz considera que nada é mais monumental na paisagem contemporânea do que as ruínas.

“Quando os monumentos adereçam ruínas, entulho, perda ou dizimação, eles tendem a converter estas experiências em memória, determinação pública, poder. As ruínas do passado, reconhecidas como irreparáveis, tornam-se simbolicamente reconstruídas noutro elemento: a moeda forte da pedra em torno da solidez física, o processo que se segue ao luto torna-se um processo de solidariedade, de resolução. O poder da pedra tornou-se ocasião para a génese do poder.” (Herwitz, 2010,pg.232. Tradução livre.)

Ilustração 6- Ruínas: forte parcialmente destruído 1992; exército alemão, Namíbia 1997; fachada interior de Anhalter Bahnhof, Berlin 2007.



Fonte: Ruins of Modernity pg. 304, 310 e 311.

Para Manuel Fernandes, as ruínas também mudaram de significado. Para o autor, o desenvolvimento das cidades, assim como a constante abordagem ao tema ruína, transformaram a nossa visão do arruinado, em vazio. As ruínas modernas são desperdícios de diversos tipos, uma vez que a velocidade do mundo tornou os

edifícios ou os complexos de grandes dimensões em algo inútil e obsoleto, coisas valiosas mas com muito pouco tempo de utilização.

“Por isso, o nosso olhar para as coisas do passado é, também, mediado pelo culto do efêmero, que, no entanto, ainda não produziu uma forma de pensar capaz de constituir uma cultura do tempo, da história e dos lugares em que vivemos que seja ‘operativa’ com a mesma força e com o espírito que deu a força que conhecemos ao movimento ‘Romântico’ há mais de dois séculos.” (Fernades, 2007, pg. 63)

Ilustração 8- Captura de imagem: "Golden Eye" 1995, "Orphée"

1949

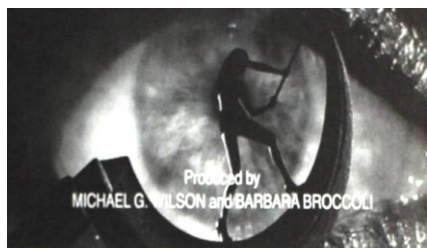


Ilustração 7- "Bienal de Veneza" Le

Marc Neeler e Marina Van Ler



Fonte: Ruins of Modernity, pg. 377, 407 e 408.

1.2 - A Indústria e o Património

A preocupação com a preservação e a conservação, com o estudo e documentação do património industrial é uma postura recente. O património de um passado recente, associado às tipologias modernas industriais de finais do século XIX e principalmente do século XX, não são alvo de grande interesse por parte da sociedade, não sendo considerados “monumentos históricos”. Segundo Françoise Choay, esta preocupação recente provoca um “*complexo de Noé*”, ou seja, *esta tendência para a proteção do património “coloca ao abrigo do teto patrimonial”* (Choay, 2008, p.223) um conjunto exaustivo e sem grande critério, da grande maioria dos edifícios desta época. Contudo, sem qualquer tipo de plano ou estratégia, ao esquecer a ruína, um número cada vez mais significativo de edifícios continua a ser alvo de destruição e vandalismo, de “morte”.

Ilustração 9- Ruínas Industriais Inglaterra



Fonte: Industrial Ruins, pg. 89, 103 e 137.

De acordo com o IGESPAR, o património industrial é entendido da seguinte forma:

“(...) para além dos edifícios e equipamentos técnicos, visa a proteção, conservação e documentação dos seus vestígios técnicos, dos produtos, dos documentos de arquivo ou mesmo de organização industrial. (...) O objeto de estudo do património industrial é múltiplo, considerando-se as várias áreas produtivas e as diversas soluções construtivas. Assim, quando se fala de património, referimo-nos frequentemente aos vestígios deixados pela indústria: têxtil, cerâmica, metalúrgica ou de fundição, química, papelreira, alimentar, extrativa – as minas, para além da obra pública, dos transportes, das infraestruturas comerciais e portuárias, das habitações operárias, etc. Cada universo industrial tem a sua especificidade.”

As fábricas do movimento moderno eram espaços de reflexão e de uma beleza própria, símbolos de qualidade arquitetônica, locais de experimentação. Nas gloriosas épocas industriais, as fábricas eram locais de densa atividade na cidade, responsáveis pela definição de fluxos de pessoas, matéria e energia. Atualmente, a sua grande maioria é considerada inútil e dispensável, esta em ruínas ou completamente degradada. Purkiss refere que uma grande quantidade de áreas industriais, de mineração, de energia, infraculturas de transportes assim como as suas áreas de influência, rapidamente se tornaram infrutíferas e obsoletas devido às rápidas e constantes transformações tecnológicas. Para o autor, é absolutamente prioritária a renovação da sua importância no tecido urbano e, principalmente, a sua adaptação ao novo cenário da cidade. Na opinião de Edensor, são espaços de inúmeras atividades que rapidamente se anexam ao enredo dos novos contextos sociais. São espaços que possuem histórias ricas, são espaços sempre diferentes, consoante a matéria, escala, espaço, tipologia e estado de conservação. Porém, são sempre locais fantásticos e fascinantes, espaços de grande autenticidade e beleza, espaços únicos e irrepetíveis.

“As ruínas oferecem espaços onde a interpretação e a prática da cidade se liberta dos constrangimentos quotidianos que determinam o que deve ser feito e onde, e que confiam a cidade com significados. Assim, eles oferecem oportunidades para desafiar e desconstruir a marca de poder na cidade. Porque, como Henri Lefebvre declara, para uma progressista política urbana ser eficaz, ‘a coisa mais importante é multiplicar as leituras da cidade.’” (Edensor, 2005, p.4)

Hoje em dia assistimos a um conjunto de edifícios ou complexos industriais de grandes dimensões que, ainda há tão pouco tempo, desempenhavam uma função fundamental na estrutura económica da cidade. Falamos de edifícios que eram locais geradores de riqueza e desenvolvimento, símbolos de prosperidade e esperança. Porém, perderam todo o seu valor, já não possuem capacidade para desempenhar a sua função original e são constantemente abandonados.

Para Sola-Morales, *“os lugares vazios são fundamentais para o potencial evocativo da cidade. São lugares latentes onde a falta de uso pode criar uma sensação de liberdade e esperança – o espaço do possível.”* (Morales apud Armstrong, 2006, p.118). Segundo Helen Armstrong, estes espaços industriais abandonados apresentam o tempo de forma penetrante. Para a autora, na ruína, tempo, beleza e abandono entrelaçam-se em formas que acrescentam valor e profundidade à nossa vivência de paisagem urbana. Armstrong relata ainda que nestes espaços negligenciados, o passado, presente e futuro brilham e estabelecem ligações

misteriosas, contribuindo para a composição de uma *“paisagem indescritível e indeterminada”*. (Armstrong, 2006, p.17).

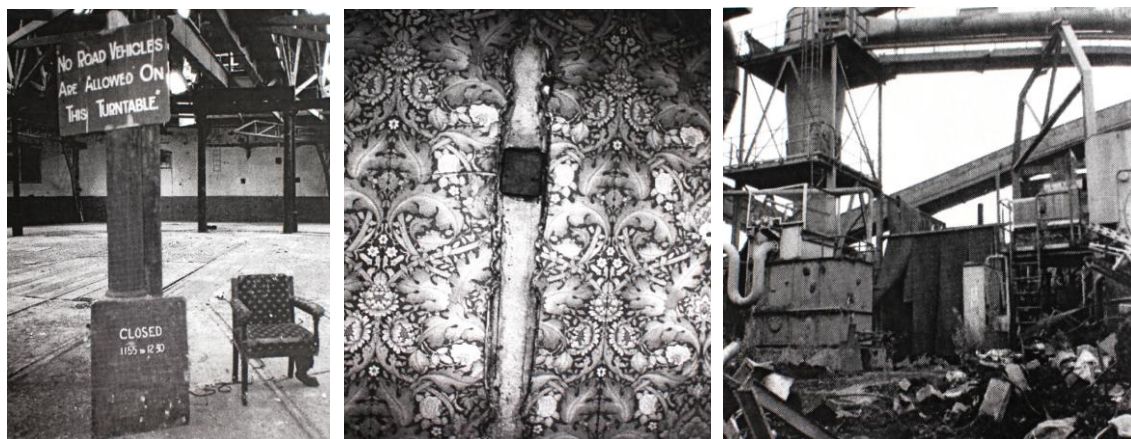
“As ruínas, de facto, esbatem as fronteiras, ambas especialmente, como as estruturas em ruínas colonizam a sua envolvente imediata e, temporalmente, como elas articulam camadas de temporalidades. (...) Assim, a ruína é invocada numa organização crítica espacial do mundo moderno e do seu único compromisso para o progresso que lança demasiados indivíduos e espaços para o lixo. (...) Mais importante – e contra todas as probabilidades – as ruínas têm tanto poder para nos sacudir e despertar no século XXI como elas fizeram no século XIX.” (Hell, 2010, p.8)

De acordo com Helen Armstrong, as principais qualidades destes espaços estão associadas ao tempo recente, são locais que contém memórias incómodas e trágicas, são espaços de grande beleza, repletos de oportunidades para o tempo e para a reflexão sobre o passado. Contudo, esta beleza não é intencional, é uma consequência da transformação do edifício e dos materiais ao longo do tempo, de processos de transformação naturais. Svetlana Boym afirma que o poder das ruínas deve-se ao seu significado não poder ser controlado. Boym refere que as ruínas ameaçam aprisionar-nos nos *“labirintos do descuido do passado”* (Boym, 2010,p.59), porem, prometem ainda abrir os escapes imaginários. Para Amir Eshel, as ruínas industriais são espaços que nos permitem refletir sobre a história da nossa condição, indicam a persistência da catástrofe e o facto pelo qual os humanos ainda são agentes da nossa história.

“Negociando o passado e o presente, estas ruínas revelam a possibilidade de pensamento através de linhas que se movem em diferentes reinos temporais – entre o que correu, o que persiste e o que pode acontecer – e depois sugere o potencial para a mudança.” (Eshel, 2010,p.135)

“As temporalidades das fábricas em ruína são igualmente variadas, uma vez que evocam várias histórias, evocam uma série de memórias, significam formas e produtos obsoletos, trazem a marca dos horários cronometrados de ontem e, atestam, as temporalidades naturais impostas pela decadência e pelos ciclos ecológicos das formas de vida não humanas. No entanto, as ruínas não evocam apenas o passado. Elas ainda contem um presente aparentemente aquiescente e também sugerem pressentimentos, apontando para o apagamento futuro e, posteriormente, a reprodução do espaço, transmitindo assim uma sensação de transitoriedade de todos os espaços.” (Edensor, 2005, p.125. Tradução livre.)

Ilustração 10- Ruínas Industriais Inglaterra "Uso Contemporâneo" e "Desordem no espaço" by Tim Edensor.



Fonte: Industrial Ruins, pg 23, 49 e 70.

“Penso que os edifícios que, a pouco e pouco, são aceites pelo seu espaço envolvente devem possuir a capacidade de atrair, de diversas formas, a emoção e o raciocínio. O nosso sentimento e compreensão estão, no entanto, enraizados no passado. É por isso que o significado do que criamos com o edifício deve respeitar a memória.” (Zumthor, 2005, p.17)

Ao examinar o corpo de uma ruína, somos confrontados com uma questão: “Porque aconteceu toda esta devastação?”. Incêndios, tornados, *tsunamis* ou terremotos deixam um rasto de destruição impressionante. Berman declara que a força bruta destes elementos destruiu edifícios, cidades e sociedades, resultando numa paisagem completamente fragmentada e decadente. Contudo, o autor relata que entre as poderosas armas de destruição, o Tempo ocupa uma posição especial. Quando não existe nenhuma catástrofe (explosão, erupção ou colisão por exemplo) o edifício é, inevitavelmente, vítima da devastadora ação do tempo.

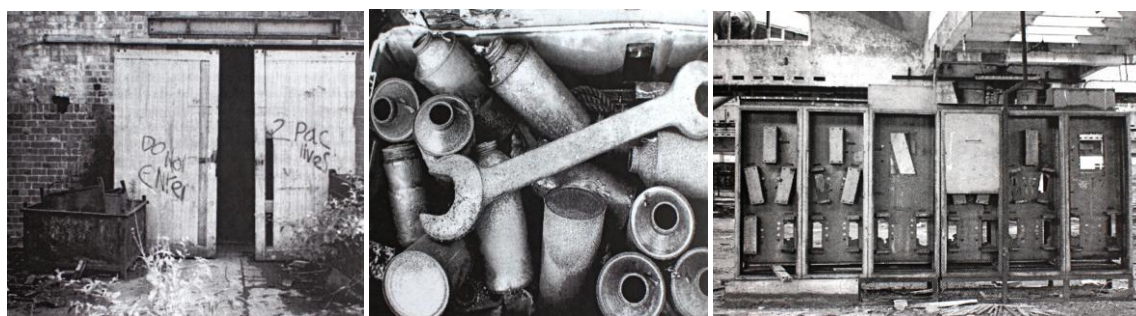
Andreas Huyssen defende que a crescente obsessão pelas ruínas industriais esta relacionada com o discurso contemporâneo sobre memória e trauma, genocídio e guerra. Para o autor, esta obsessão esconde a nostalgia por uma época passada que ainda detém o poder para imaginar outros futuros. Estas “ruínas modernas” são constantemente representadas em livros, documentários, reportagens, fotografias, filmes, etc. Deste modo, Huyssen defende que nós possuímos uma nostalgia em relação às ruínas uma vez que estas continuam a possuir a promessa de um futuro alternativo.

“A temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligados ao desejo nostálgico. A ruína arquitetónica é um exemplo da combinação indissolúvel do desejo

espacial e temporal que desencadeia a nostalgia. No corpo da ruína o passado é também presente nos seus resíduos, e não acessível ainda, fazendo da ruína um gatilho especialmente poderoso para a nostalgia.” (Huyssen, 2010, p.7)

“As ruínas podem-se tornar espaços de lazer, aventura, cultura, aquisição, abrigo e criatividade. E, como espaços que foram identificados como resíduos, bem como ‘perigosos’ e ‘feios’, as ruínas também proporcionam espaços onde as formas de vida pública alternativa podem ocorrer, atividades características de uma criatividade ativa e de improvisação.” (Edensor, 2005, p.21)

Ilustração 11- Ruínas Industriais Inglaterra "Memória", Tim Edensor.



Fonte: Industrial Ruins, pg. 5, 147 e 148.

A leitura de um edifício industrial devoluto mostra como as ruínas industriais estão repletas de texturas, de matérias que apelam ao toque, de uma mistura de fragrâncias que transmitem diversas sensações. As suas texturas apresentam um magnífico jogo de cores vivas e flamejantes, são profundas e verdadeiras. Quando um edifício é abandonado torna-se vulnerável, a sua estrutura é revelada e as matérias superficiais tendem a desaparecer. O edifício expõe-se e revela todos os seus elementos. Para Edensor, as ruínas expõem a magia da construção. Todas as condutas, através das quais a energia, eletricidade e água, assim como as infraestruturas de transporte de bens e matérias, pessoas ou informação, estão degradadas ou destruídas. Os canos de gás foram arrancados dos seus revestimentos e a fiação elétrica foi cortada e encontra-se dispersa por todos os espaços. Segundo Edensor, o gesso das paredes desintegra-se e revela as ripas de madeira já fraturadas, enquanto o betão é vítima de uma severa fissuração, expondo as armaduras, que reforçam a sua ferrugem. Os azulejos, o vinil e todos os restantes revestimentos “saltam” das paredes e dos pavimentos, o papel de parede dos escritórios “descasca-se” da parede em pedaços inteiros.

Com o tempo, a degradação das materiais e de todo o tipo de objetos que compõem a ruína, dão origem a formas de “escultura” acidentais, que evidenciam a violência do colapso. Estas esculturas apresentam-se sob a forma de metal dobrado, um conjunto de janelas danificadas, o recipiente a derramar o seu conteúdo misterioso, apilha de caixas envelhecidas, o rasto de matérias coloridas ou o conjunto de objetos fundidos que já não é possível identificar.

“Em isolamento individual tais formas possuem uma presença, um peso através da sua forma reconfigurada. (...) Os objetos das fábricas em ruínas, de forma dobrada, á deriva em decomposição e moldados a partir das suas configurações atribuídas, muitas vezes aparecem como esculturas sensuais e peculiares, tendo uma ressonância, são curioso e atraentes em virtude da sua recontextualização ao acaso no espaço.” (Edensor, 2005, p.115-116. Tradução livre.)

“ (...) as sombras peculiares esticadas ao longo das paredes e a luz do sol derramada através dos telhados danificados, criando complexos padrões geométricos irregulares em todos os pisos, apesar de mudanças bruscas no tempo, podem de repente, dissipar os mosaicos fortemente gravados de luz”. (Edensor, 2005, p.76. Tradução livre.)

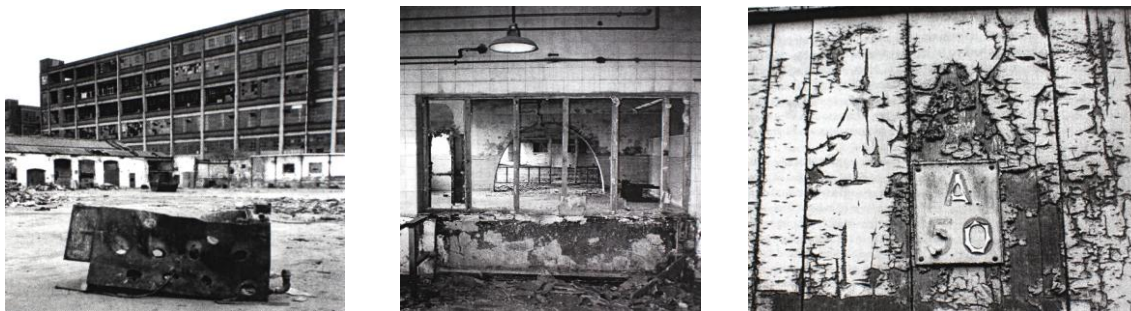
De acordo com Brian Dillon, existe uma sensação de prazer associada a este tipo de ruínas. Este deve-se ao *“calafrio da decadência, distancia, destruição”* (Dillon, 2005, pg. 57. Tradução livre.)

Peter Zumthor defende que *“a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver”* (Zumthor, 2006, p.13) Ao divagarmos por uma ruína industrial, esta possui uma atmosfera própria, uma aura.

As ruínas oferecem-nos diversas formas de lembrar o passado, provocam formas sensuais e involuntárias de lembrar. Edensor refere que é impossível descrever as ruínas de um modo eficaz. As ruínas são habitadas por fantasmas, *“presenças ausentes nos traços de vida e trabalho, as forças inarticuladas que novamente oferecem uma sugestão do passado.”* (Edensor, 2005, p.179. Tradução livre.)

“O profundo sentimento melancólico quando se percorre um espaço industrial abandonado ultrapassa todos os valores práticos, estilísticos ou históricos. A arquitetura expõe-se à vida e é marcada por ela.” (Silva, 2004, p.152)

Ilustração 12- Ruínas Industriais Inglaterra "Memória" e "Matéria", Tim Edensor.



Fonte: Industrial Ruins, pg. 6, 12 e 14.

1.3 - Cultura Industrial e Artística como regeneração urbana

Nos últimos anos, um grande número de edifícios provenientes da gloriosa era industrial foram reconvertidos para acolher novas funções, foram adaptados para receber novos programas ou foram alvo de uma minuciosa restauração para permanecerem como testemunhos do passado. Velhas siderurgias foram convertidas em parques urbanos, antigas infraestruturas de transporte transformadas em espaço público, pequenas fábricas são hoje em dia espaços comerciais ou pequenas galerias de arte e antigos complexos industriais foram convertidos em museus. Grande parte destas intervenções, com diferentes abordagens conceptuais, são atualmente centros culturais urbanos, são ícones, fundamentais na manutenção do imaginário industrial urbano das cidades onde estão inseridas. Deste modo, os antigos edifícios industriais obsoletos, estão hoje perfeitamente integrados nos fluxos e no cenário urbano contemporâneo. A indústria foi devolvida a cidade e esta viva de novo.

“As ruínas industriais, embora grandes e poderosas, parecem-me sempre extremamente frágeis e vulneráveis. Ninguém as quer como espetáculo.” (Tainha, 2006, p.19)

Segundo Miguel Angelo, Mainini aponta três dimensões possíveis para a utilização a dar às estruturas industriais ruinosas com valor patrimonial. Em primeiro lugar, afirma que os edifícios industriais com maior significado deveriam ser utilizados para fins museológicos. De seguida, surge a conservação estática com fim “monumental” dos artefactos industriais com grande valor estético e dos quais não é possível receber um uso prático, espaços para a contemplação. Por fim o autor dirige-se a reutilização para outras e diversas funções, para os edifícios com dimensões e tipologias adequadas.

Para o autor, esta última dimensão é aplicável a todos os vestígios industriais que ocupam grandes áreas urbanas.

“Na verdade, os edifícios industriais, pelo seu tamanho, pela sua luz interior e a força das suas estruturas projetadas para atividades produtivas, particularmente para serem usadas, são oferecidos para escolas, discotecas, salas de conferências e assim por diante.” (De Iulio, 2011, p.119)

Por sua vez, Andreas Huyssen afirma que a autenticidade tem de fazer parte da preservação museológica e da restauração, aumentando a nostalgia. A autenticidade formal associada a determinado edifício e à sua envolvente está intimamente ligada às suas alterações históricas e à sua evolução ao longo dos tempos. Porém, Huyssen refere que, hoje em dia, é difícil algo ser autêntico. Tudo tem um ciclo de vida muito curto. Num período marcado pelo comodismo do capitalismo e pela cultura da memória, já não é possível alcançar a ruína autêntica do século XVIII ou XIX. Esta atitude faz com que os objetos não envelheçam bem, e rapidamente são considerados obsoletos e sem valor, são deitados fora e reciclados para serem devorados pelo consumo rápido. Huyssen afirma ainda que o mesmo acontece com os edifícios. Espaços como o da ilustração seguinte, com cerca de cinquenta anos, encontram-se em ruína, e não tiveram tempo para envelhecer naturalmente, foram abandonados, destruídos, deitados a baixo ou já se encontram restaurados.

Para Antón Capitel, o arquiteto tem de ser sensível e assumir a responsabilidade, uma vez que, a sua intervenção, apesar de inevitável, na grande maioria dos casos é irreversível.

O arquiteto assume-se como uma personagem absolutamente fundamental na garantia de manutenção da autenticidade da ruína industrial. Segundo Philippot, verifica-se uma mudança na relação entre a disciplina preocupada com a conservação arquitetónica. O arquiteto está associado a esta mudança, uma vez que toma cada vez mais precedência sobre o historiador ou o arqueólogo. Para o autor este fenómeno deve-se à exigência de encontrar “o novo”, de encontrar soluções criativas. O arquiteto deve assegurar a manutenção da identidade destes espaços de modo a colocar em evidência a autenticidade e a essência do edifício onde está a intervir, do mesmo modo que demonstra um respeito pela população e pelas vivências locais, pelo imaginário do lugar onde está inserido. A intervenção do arquiteto implica compromisso e moderação. Porém, pode trazer consigo um perigo óbvio:

“ (...) a exploração do monumento histórico na medida, em que o arquiteto considerou acima de tudo a perspectiva do desenvolvimento do todo – isto é, numa totalidade que pode não sobreviver sem intervenções criativas.” (Philippot, 1996, p.217)

Miguel Ângelo Silva afirma que a arquitetura é um fator de identidade cultural. Deste modo, refere que a memória coletiva associada a estes espaços industriais, assim como as consequências das constantes alterações dos hábitos e dos modos de vida, devem permitir que as construções pré-existentes possam receber outro tipo de utilizações, disponíveis para receber novos programas, diferentes daqueles para os quais foram originalmente projetados. Segundo o autor, na Carta de Atenas estão expressos conceitos de património que ultrapassam a intervenção sobre os monumentos. O documento descreve que estes devem ser adaptados a uma função útil a sociedade, como elemento fundamental para garantir a sua conservação.

“Aceitar a dimensão cultural da arquitetura industrial, tanto no uso como na forma projectual nos processos de regeneração urbana, significa reconhecer o inevitável processo de modificação através do tempo não só por processos de entropia, como de alteração de função, mas sobretudo pelas mudanças de significado dentro dum contexto pré-existente.” (Silva, 2011, p.117)

“Uma área sem limites claros, sem uso atual, vaga, de difícil compreensão na percepção coletiva das cidades, constituindo normalmente um rompimento no tecido urbano. Mas é também uma área disponível, cheia de expectativas, de forte memória urbana, com potencial original: o espaço do possível, do futuro.” (Morales, 1999, p.118)

A reconversão e recuperação dos espaços industriais abandonados e degradados, considerados marginais no tecido urbano, são também estratégias de revitalização fundamentais ao desenvolvimento urbano. Estes locais, assim como as suas áreas de influência, são transformados, são devolvidos as rotinas da cidade. São agora locais em constante mutação e crescimento, dando origem a um desenvolvimento económico, social e cultural, são espaços vividos pelas pessoas de um modo diferente, mas acima de tudo, são espaços que sugerem bem-estar, liberdade e vitalidade, à disposição da população. Afirmam-se como ícones, como espaços atrativos e interessantes que se distinguem pela diferença e autenticidade. A reconversão destes locais é absolutamente fundamental e prioritária para a identidade e desenvolvimento das cidades.

A cultura artística tem-se revelado fundamental na revitalização destes espaços. Num período onde os museus são considerados “as catedrais do século XIX”, um número cada vez mais considerável de estruturas industriais foram reconvertidas em museus. Os edifícios industriais são construções de grande qualidade arquitetónica e racionalidade, com uma grande versatilidade espacial que facilmente podem ser transformados para acomodar diversas atividades. Para além de museus, estes locais foram transformados em galerias de arte, espaços de concertos, auditórios e teatros, espaços de exposições e conferências, *ateliers* de artistas, bibliotecas e livrarias, transformados em estúdios de música ou dança, ou espaços para serem palco de experiências conceptuais.

“Estas novas arquiteturas disponíveis revelam capacidade de adaptação para um amplo leque de projetos, para além daqueles casos que pelas suas características arquitetónicas e equipamento, estão vocacionadas para servirem testemunhos, e apenas à memória duma atividade industrial ou comercial específica. Destes últimos surgem os museus tradicionais. Quando aos primeiros, constituem-se como arquiteturas disponíveis, normalmente mostrando-se docéis no ato de modificação.” (Silva, 2004, p.147)

Estas intervenções públicas, mesmo que em pequenas escalas, facilmente devolvem os espaços à cidade e são reconquistados pelas pessoas. É absolutamente urgente e prioritário a revitalização das zonas industriais abandonadas e em ruína. A reconversão destes espaços transforma antigas áreas produtivas em espaços de lazer ou com fins culturais. Os museus e os espaços culturais, para Hetherington, constroem narrativas para o visitante, com o objetivo de o fazer entender a cidade ou a nação como um todo coerente e sem fissuras. Para o autor, as histórias e os passados coletivos museológicos são essenciais para definir a cidade. Mari Paz Balibrea apela a cultura como elemento de regeneração económica e atracção de investimentos, consumidores e turistas. Para a autora, nos dias de hoje, a cultura aparece como um catalisador fundamental das transformações necessárias.

“No novo contexto, a cultura redefine-se na sua capacidade de incluir tudo aquilo que tenha que ver com o consumo da cidade: museus, comida, música, espetáculos, centros comerciais, a atmosfera das ruas, tudo contribui para o negócio da cultura. À medida que a economia da cidade se terciariza, especializando-se nas indústrias de serviços, todo o espaço urbano é suscetível de ser cultural.” (Balibrea, 2003, p.33)

Franco Bianchini refere a cultura como uma das principais tendências em termos políticos de regeneração urbana. Para o autor, a cultura é um campo vastíssimo, uma

vez que inclui áreas como a arquitetura, a literatura, o teatro, a pintura, a escultura, a música ou a dança, mas também novas disciplinas que nasceram já como indústrias, tal como a televisão, publicidade, moda ou *design*. Estas são áreas fundamentais para atrair o mercado do lazer, cada vez mais globalizado. Para o autor, atrai ainda o importante mercado de turismo, destinado a converter-se no motor regenerador das economias urbanas. Andreas Huyssen afirma que o valor da cidade está a ser redescoberto e valorizado nos dias de hoje, cidades pós-industriais que transportam consigo uma memória coletiva e herança são valorizados pela sua diversidade, imaginário e identidade. Para o autor, a cidade é um âmbito privilegiado da cultura. De acordo com Alfredo Mela, a cultura, no contexto urbano, pode ser distinguida segundo dois níveis distintos: alto e difuso. O nível alto refere-se às formas de expressão artística, literária, filosófica e científica. Por sua vez, o nível difuso corresponde à dimensão cultural da cidade, a liberdade das culturas que interagem no mesmo espaço, ao conjunto de normas, valores, símbolos, tradições e modos de vida que a caracterizam.

Para Zukin, é prioritário que uma cidade respire cultura por todos os seus sentidos, começando no produtor e no consumidor, passando pelo compromisso da cidade e o uso dos seus espaços, até à criação de novos espaços culturais para receber todo o tipo de manifestações artísticas. O autor refere um conjunto de fatores de observação do uso da cultura como meio impulsionador da regeneração urbana. Zukin começa por referir a importância da renovação física da paisagem urbana, ou seja, uma renovação de todo o edificado existente, assim como a criação de novos espaços e uma qualificação do espaço público. Impulsionados por estes fatores surgem os restantes: a coesão social através da diminuição do desemprego, a manutenção da população existente e evitar a exclusão social. Outro fator é a renovação das infraestruturas de maior volume (terrenos, edifícios, complexos industriais ou sistemas de transporte) e a melhoria de outras infraestruturas como a educação, a habitação, saúde e o apoio à população. Por fim, o autor refere o marketing urbano como fator fundamental na promoção da cidade, onde a cultura se afirma como um elemento que atrai pessoas e investimento, e consequentemente, desenvolvimento económico, político, social e cultural.

“A implementação de estratégias culturais de desenvolvimento económico enfatiza a oposição entre modernização e estabilização de uma comunidade, entre as culturas cosmopolitas e locais, e entre, a coerência visual e a desordem social. Além disso, a cultura tem a capacidade não só para continuar a ser uma ‘esfera separada’ um modo

de evitar a discussão de problemas difíceis de desigualdade social e económica – que também tem a capacidade de reproduzir as `diferenças que são associadas a estes problemas.” (Zukin, 1995, p.282)

De acordo com Pedro Tavares, ao devolver estes espaços à cidade estamos também a definir uma “Marca da Cidade”. O autor defende a necessidade de um processo de produção da cidade que atraia turistas e, tal como funciona uma marca convencional, a marca cidade deve ser influenciada e constituída pela economia, pela política, pelas cidades vizinhas, pelos investidores, pelos turistas, pelos residentes, pelos fornecedores e pelos meios de comunicação. Pedro Tavares defende que a cidade apresenta uma multiplicidade de serviços, história e características que a tornam única, é a sua imagem que a torna competitiva.

“A Marca Cidade, tal como acontece com as marcas tradicionais, (...) tem uma cultura própria e deste modo deve conseguir identificar e trabalhar os seus valores, a sua missão, o seu posicionamento e a sua personalidade.” (Tavares, 2008, p.35)

Ilustração 13- Centro Cultural Schiffbau



Fonte: Renato Monteiro, 2013.

Situado na zona industrial de Zurique na Suíça, concebido por Ortner & Ortner, o Centro Cultural Schiffbau era antigo edifício de construção naval, que é agora, um centro cultural que alberga vários *workshops*, estúdios de ensaio, um teatro e um restaurante bem como um bar. Diretamente conectado a este edifício estão edifícios de habitação e escritórios que todos ligados formam um pátio, este é também aproveitado pelo teatro de Schiffbau para realizar concertos e teatros ao ar livre, resultando assim um auditório ao ar livre. Aproveitando o máximo possível do que é a construção original do edifício o arquiteto trabalha essencialmente com uma estrutura metálica, que anda paralela à já existente, vidro e betão nas partes que destaca como adições ao edifício. Os pontos de contacto com a estrutura da pré-existência são realizados através de um contraste entre o aço enferrujado e uma nova estrutura metálica escura que se relaciona com todas as adições como o bengaleiro, os bancos

e os pontos de acesso a outras divisões. Todos os pontos de acesso verticais são em betão o que parece não destoar muito do espectro da casca original. Do foyer avista-se um restaurante que se assemelha a um cubo de vidro fortemente demarcado pela sua caixilharia, destacando-se ainda mais de um agradável modo com a presença de uma iluminação artificial em tons de azul. A cozinha e o bar são os blocos adicionados que da fachada lateral se diferenciam e se apresentam como nova construção. A curiosa utilização da madeira para a reconstrução de uma parte das águas do edifício assim como a sua utilização no pavimento é o que por mais despercebido passa, acabando, de uma maneira pouco previsível, dar um certo reconforto e calor a este ambiente fabril/artístico que aqui se vive.

Ainda na Suíça em St.Gallen, os arquitetos Isa Stürm Urs Wolf SA Architekten do-
potenciam-nos o Centro Cultural Lokremise.

Ilustração 14 - Lockremise

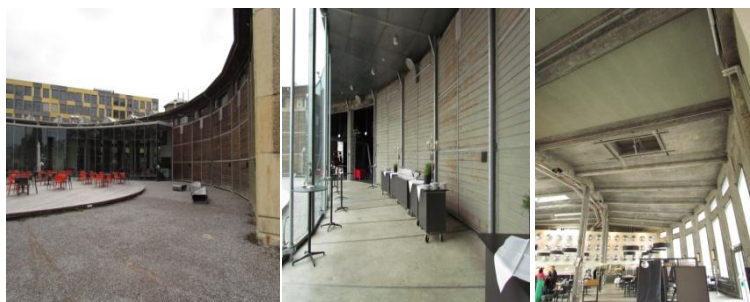


Ilustração 15- Modelo Intervenção Lockremise



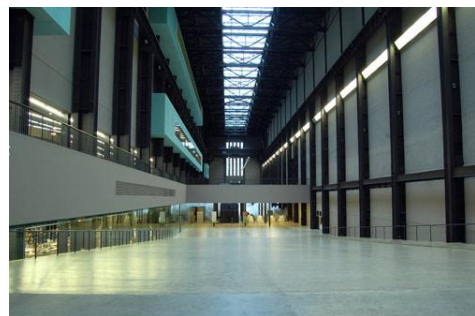
Fonte: Renato Monteiro, 2013; www.stuermwolf.net

Situado por detrás da estação central de St.Gallen, Lokremise é uma antiga unidade de apoio às linhas ferroviárias, este edifício circular era utilizado como um bloco de armazenamento de mercadorias. A sua conversão num espaço de acesso à cultura causou alguma discussão entre os historiadores visto ser um edifício de alguma carga histórica. O edifício rotular foi então convertido num espaço cultural que suporta artes cénicas, área de exposição, um cinema, um restaurante e respetiva cozinha. Três blocos principais foram adicionados à pré-existência assim como uma meia-lua cobertura exterior o que permite que a circulação continua e sem interrupções entre todas as diferentes áreas. Estes blocos de destaque são onde se situam as instalações sanitárias, o teatro e o cinema. Cada uma das naves é suportada por uma floresta de elementos metálicos com direções várias que não perpendiculares ao pavimento onde assentam, é aqui que acontecem as áreas de foyer e de exposição, antecedendo assim cada espaço principal. No piso térreo todos os diferentes espaços estão virados para um espaço verde exterior, sendo que o espaço central é um

prolongamento do interior, oferecendo uma esplanada aos visitantes. Os materiais dominantes são o metal, o vidro e o betão, criando uma linha de coerência com a pré-existência. A única cor utilizada diferencia as instalações sanitárias, os balneários do teatro e o cinema. A estrutura radial de pilar viga confere ao edifício uma particularidade que é respeitada na intervenção onde tudo o que é acrescentado provém destas divisórias originais. A particularidade deste projeto está na continuidade do espaço, onde, apesar de diferentes usos terem lugar, existe um percurso contínuo entre todas as áreas onde nem mesmo as divisórias entre elas não são totalmente encerradas até ao seu teto, o que permite ter uma leitura espacial de um todo e permite ao edifício adquirir uma polivalência interessante de explorar sendo que os únicos espaços encerrados são o teatro, o cinema e as instalações sanitárias. A possibilidade de encerramento e individualização do restaurante é possibilitada para acontecimentos que assim o peçam, através de uns enormes painéis metálicos forrados a madeira, o que acaba por conferir ao antigo armazém uma leitura mais confortável e quente.

O Tate Modern, em Londres, é um dos exemplos de reconversão de espaços industriais ruinoso mais mediáticos. O Tate Modern com grande rapidez e naturalidade, desde logo se afirmou como uma referência na cidade. O projeto, da autoria dos arquitetos suíços Herzog e de Meuron, é o resultado da reconversão de uma antiga central elétrica na margem sul do rio Tamisa. O projeto original, construído em 1947 pelo arquiteto britânico Sir Gilles Gilbert Scott, caracterizava-se pelo seu grande poder de monumentalidade, um edifício imponente implantado na margem do movimentado rio londrino e um verdadeiro símbolo da gloriosa época industrial. Porém, em 1981 a central seria desativada.

Ilustração 16- Tate Modern, Londres.



Fonte: whitemouse.rv/photo/London/lm_tm_history.wmb

A sua localização geográfica e, acima de tudo, a habilidade dos arquitetos e manter o “melhor” do edifício original tornaram-no num extraordinário exemplo do seu género. No caso do Tate, a qualidade do edifício ofereceu aos arquitetos todas as respostas. Atualmente, este museu é uma referência na arte contemporânea e a sua revitalização desempenha um papel fundamental na manutenção do imaginário urbano de Londres. Esta reconversão originou um grande desenvolvimento em toda a sua área de influência. Foram criados espaços públicos, jardim, infraestruturas de apoio e transporte, novos espaços disponíveis para as pessoas. O resultado é incrível e monumental, evidencia toda a beleza e sobriedade do edifício original, é um espaço dotado de grande versatilidade disponível para receber todo o tipo de exposições e manifestações artísticas. No seu interior, sente-se ainda o fervilhar da agitação industrial. Aqui, a história não foi esquecida, faz parte e esse é parte do fascínio do projeto.

Ilustração 17- Tate Modern, Londres.

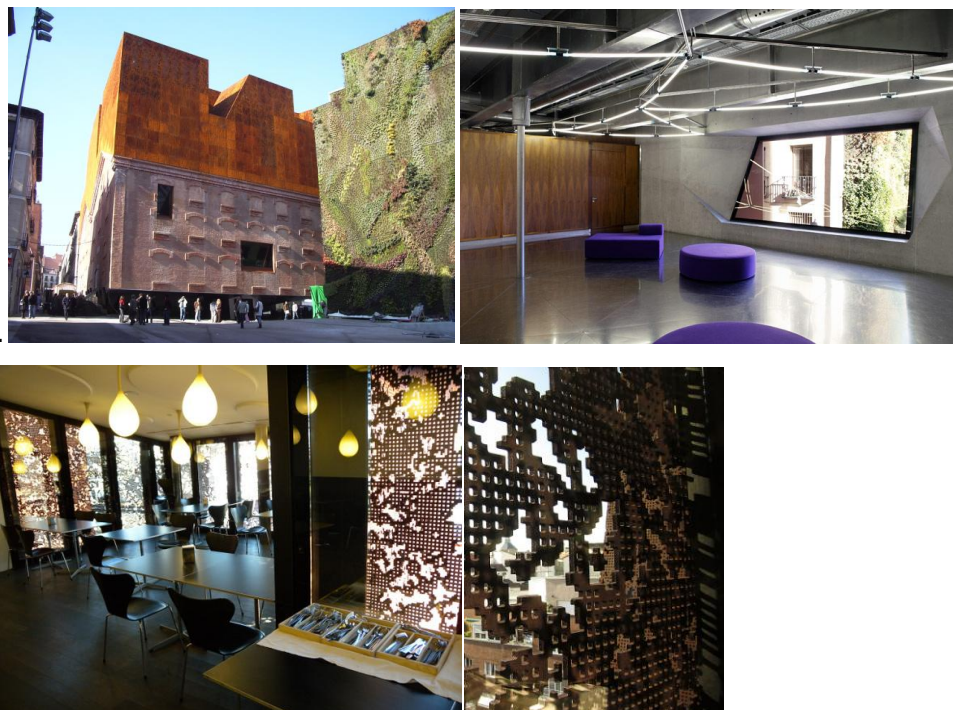


Fonte: whitemouse.rv/photo/London/lm_tm_history.wmb

Outro exemplo igualmente mediático é a Caixa Forum Madrid e o Matadero, também em Madrid, um projecto de reconversão de uma antiga central eléctrica. Da autoria de dos arquitectos suíços Herzog e de Meuron, a intenção principal dos arquitectos foi estabelecer um relação directa entre o edifício e o Paseo del Prado, visto que o antigo edifício quebrava esta relação e impedia o edifício de respirar. Foi assim desenhado de modo a obterem uma harmonia e equilíbrio fundamental entre a massa e a leveza. A opção da instalação de um jardim vertical vivo na empena de um outro edifício deste quarteirão, acaba por trazer ao projecto uma vibração, sensualidade e elegância. É de destacar que o foyer consegue um equilíbrio e um certo charme com a

utilização e contraste de luzes neon, o chão em ferro e as condutas de ventilação e instalações técnicas a vista, elementos que caracterizam o interior de edifícios industriais. Este foyer acaba por ser um espaço despido e funcional, contrastando com os espaços expositivos dos pisos superiores, que são o completo oposto, composto por um conjunto de salas fechadas e compactadas, até um pouco impessoais, sem qualquer relação com o exterior. São de referir as várias ambiências e interiores contrastantes trabalhados ao maior pormenor, desde os candeeiros do espaço de restauração em latex ou a segunda fachada em aço corten, elemento que não só traz ambiência ao interior da maneira como deixa entrar a luz mas também caracteriza o topo do edifício em termos de fachada.

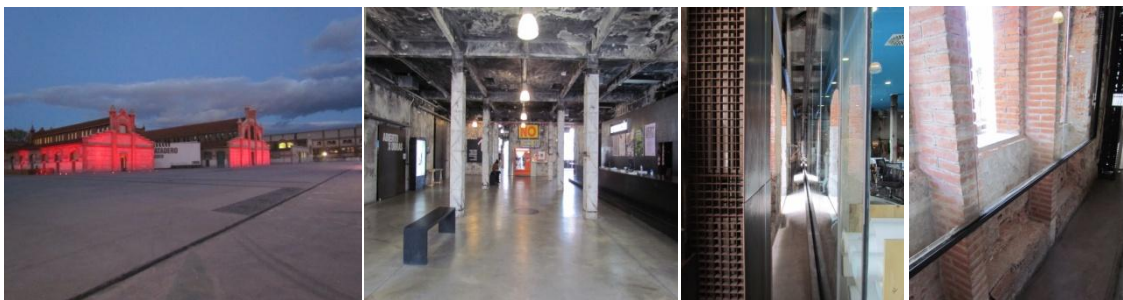
Ilustração 18- Caixa Fórum, Madrid



Fonte: Renato Monteiro, 2013.

Em relação ao Matadero, a nova proposta resulta da intenção de transformar o antigo espaço industrial num centro cultural da cidade. A nova intervenção, do arquiteto Inaqui Carnicero, consiste em diversos elementos móveis, permitindo alterar a disposição espacial consoante a necessidade. O novo espaço é muito elegante e a escolha de uma matéria apenas (metal escuro) estabelecendo um contraste favorável com o tijolo das antigas paredes, evidenciando o edifício antigo em toda a sua plenitude. Neste caso, os arquitetos tiveram como ponto de partida tudo aquilo que o edifício tinha para oferecer, deste modo, reconheceram a importância do edifício como parte da memória da cidade.

Ilustração 19- Matadero, Madrid.



Fonte: Renato Monteiro, 2013.

“O valor mais importante deste edifício é que se tornou imagem da cidade no início do século. Não era muito interessante por si só mas é parte da memória da cidade. (...) No início, nos pensamos sobre a possibilidade de deixar os *grafittis* nas paredes como parte da história, mas depois decidimos retirar o gesso das paredes de modo a mostrar o tecido original e os sistemas construtivos do início do século XX. Quando surgiu a superfície de tijolo, a escala do espaço foi transformada, reforçando as suas proporções monumentais.” (Carnicero, 2011, pg. 89)

Para além dos programas museológicos ou culturais, existem já diversos casos onde a ruína industrial, e as suas infraestruturas de apoio, foram transformados em espaços públicos. Em espaços para serem usados pelas pessoas, escapes ao denso ambiente das cidades e as rotinas urbanas, oferecendo diversidade e originalidade, espaços alternativos, consolidando no seu meio urbano e em constante mutação. Espaços da surpresa e do fantástico.

Dos arquitectos Ch+Qs Arquitectos, é também de referir o Hub Madrid, em Espanha.

Ilustração 20- Hub, Madrid.



Fonte: Renato Monteiro, 2013.

Numa escala diferente dos projetos apresentados anteriormente, o Hub de Madrid resulta de um conceito que se estendeu a nível mundial de espaços de trabalho compartilhados e alugados. A intervenção do arquiteto prevê soluções de apropriação do espaço de diferentes modos, sendo as próprias divisórias elementos moveis. Os materiais dominantes são a madeira, o vidro baço, e elementos estruturais metálicos monocromáticos entre si. A iluminação natural é zenital, de onde o arquiteto tira o maior proveito possível. Um papel importante e que realça todo o organicismo implícito na escolha dos materiais está no verde e nos elementos vegetais que ali se encontram, em determinados pontos o pavimento é interrompido para que a vegetação possa estar em contacto direto com o solo. Ao entrar no edifício facilmente se avista o seguimento dos outros espaços: à esquerda, uma sala de reuniões cujas paredes são os próprios quadros de apontamentos; à direita, uma área de cacifos improvisada com umas caixas de madeira; a anteceder a sala principal um pequeno espaço de refeições; em frente, uma sala de trabalho comum com uma enorme entrada de luz zenital; esta ultima esta subdividida por um mezanino onde por de baixo acontecem espaços individuais de trabalho separados por umas portas de vidro. Neste edifício é especialmente interessante perceber, para além de todas as adições, como é feita a gestão de uma área limitada de modo a acolher eficientemente todos os trabalhadores.

Ilustração 21- High Line Park



Fonte: www.highline.org

Um dos exemplos mais evidentes é o High Lane Park, em Nova Iorque, dos arquitetos Diller Scofidio e Renfro. Neste caso, a nova intervenção resulta da vontade da

36

comunidade local e de parecerias com o município de Nova Iorque. O projeto manteve a estrutura pesada antiga e adicionou o novo parque urbano público. Os arquitetos mantiveram algumas estruturas originais existentes respeitando a memória e a história associada ao espaço, tais como carris guardas, que se encontram ora perdidos nomeio da vegetação ora como parte do mobiliário urbano. O High Lane Park é hoje uma referência da cidade para turistas e população. É um parque urbano elevado que permite uma relação diferente com a cidade e com os edifícios contíguos e oferece uma visita privilegiada sobre esta.

Por sua vez, anterior a este, em 1991, na Alemanha, em Duisburg Nord, os arquitetos Latz and Partner, reconverteram uma antiga central de produção de carvão e produção de aço nos finais do século XIX num parque urbano com o objetivo de ajudar a aceitar e compreender a herança industrial das cidades. Abandonado desde 1985, e como consequência da sua atividade industrial, tudo estava significativamente poluído. Porém, todo o parque foi invadido por vegetação como que se tratasse do natural processo de invasão da natureza.

Ilustração 22- Duisburg North Landscape Park



Fonte: www.landezine.com/index.php/2011/08/post-industrial-landscape-architecture/

Todas as estruturas industriais, como as turbinas, os fornos ou o gasómetro foram transformadas em auditórios, salas de espetáculos, conferências, exposições, assim como espaços de lazer para as pessoas. Estas estruturas, gastas pelo uso e pelo tempo, apresentam um charme especial que nos remete para o romantismo da ruína do século XVIII, conquistada pela natureza. A antiga indústria pesada foi transformada num parque multifuncional, disponível para ser usado por todas as gerações. Deste modo, a ruína industrial é encarada como uma obra de arte por si só, para ser descoberta no meio da fantástica vegetação, para ser vivida e contemplada.

“Uma vez no movimentado coração industrial da Alemanha, o parque Duisburg North Landscape Park trouxe uma nova fama para a região economicamente encostada.

Construído à volta de metalúrgicas abandonadas, o parque recuperou um vasto terreno industrial para o público. Como as ruínas nos jardins clássicos no século XIX, a fábrica extinta permanece agora sobre flores, árvores, fontes e palcos de teatro, como parte maior de todo o estético. (...) As estruturas arquitetónicas, desenhadas para aparecerem congeladas num estado de regeneração, fundem-se como ambiente natural da regeneração.” (Barndt, 2010, p.270)

Dois exemplos também relevantes são os Bares Ruina de Budapeste e o Quarteirão de Artistas em Berlim. Não tão ligado ao processo de construir um objeto arquitetónico, o que de interessante surge na visita destes ambientes para o exercício de projeto, é perceber como as pessoas se apropriam do espaço e lhe dão diferentes usos, e de como os ambientes direcionados à criação artística acabam por adquirir uma polivalência fascinante. Esta fluidez de espaços com limites pouco definidos bem como os aspetos sociais da polivalência atribuída aos mesmos é o que retiro destes últimos.

Em Lisboa, por sua vez, apesar de já existirem alguns exemplos, o seu número ainda não é muito significativo. Apesar de existirem diversos casos de espaços industriais transformados em museu, como o Museu da Eletricidade ou o Museu do Oriente, existem já alguns exemplos de espaços reconvertidos para acolherem atividades culturais criativas. São espaços como a Lx Factory ou a Fábrica do Braço de Prata.

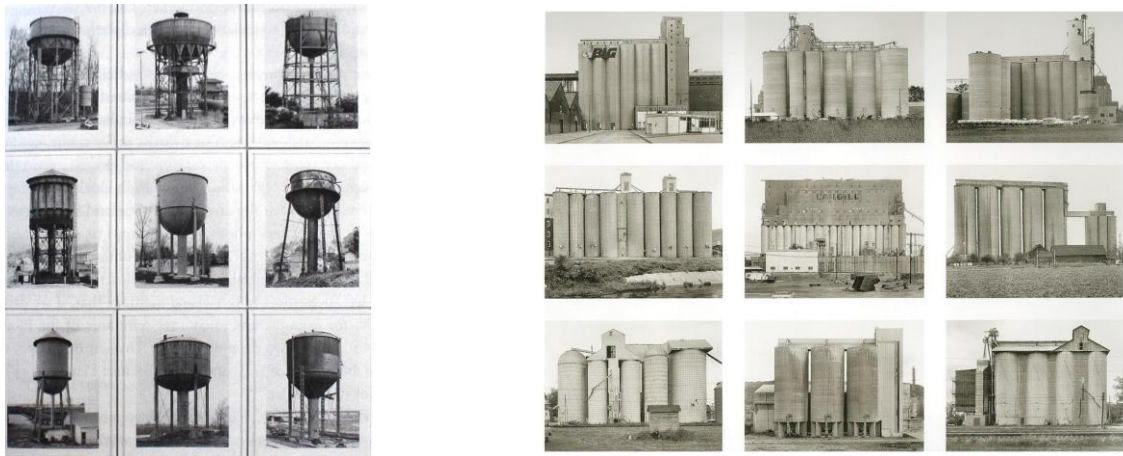
Porém existem outras iniciativas públicas, como a Experimenta Design, o Mente ou a Visual Street Performance que, num curto espaço de tempo, devolvem alguns destes espaços à cidade e revelam-nos na sua forma mais crua. São iniciativas associadas à arte urbana, exposições e conferências, espaços de experimentação, cinema e dança, pintura, escultura ou arquitetura. A utilização dos espaços apropriados nestes eventos é temporária, funcionam enquanto planos diretores ou projetos urbanísticos não são aprovados. Enquanto não o são, a sua utilização vai-se arrastando nesta indecisão e dúvida. Porém, são espaços que se vão consolidando na cidade, afirmaram-se como referências culturais alternativas e como espaços que já fazem parte da vivência das pessoas. Ao contrário do Tate Modern ou da Caixa Forum Madrid, estas intervenções e iniciativas nacionais são marcadas pela escassez de investimento económico e meios. Os autores têm de tirar partido de tudo aquilo que restou e utilizar todos os vestígios do passado como ponto de partida. Por isso os edifícios não são gravemente danificados ou massacrados, são intervenções reversíveis e “inofensivas”, evidenciando toda a qualidade do edifício e as suas marcas. Toda a sua história é revelada.

No caso da Experimenta *Design, da Visual Street Performance* ou o Mente, espaços abandonados ou encerrados, espaços secretos e misteriosos são devolvidos à cidade durante um curto período de tempo. São utilizados para sessões de cinema, exposições de pintura, escultura ou *design*, para fotografia e para arte urbana. Nestes casos, os artistas utilizam os espaços das mais variadas formas dispondo de grande liberdade criativa. Todos os restos, os vestígios ou os objetos esquecidos no local, por vezes, transformam-se eles próprios em obras de arte. Iniciativas como estas tiveram lugar em espaços como o antigo Convento da Trindade ou o antigo Tribunal da Boa Hora, o Mercado de Santa Clara ou a antiga gráfica onde funcionou o jornal “A Capital”. Contudo, estas são iniciativas com tempos limitados, como tal, quando o seu período termina os espaços são encerrados de novo, são esquecidos de novo, contribuindo para a continuação do seu processo de decadência.

Para além dos edifícios ou infraestruturas com dimensões reduzidas, existem cidades inteiras abandonadas e em elevado estado de decadência. Cidades como Detroit ou a ilha Hashima, no Japão, são únicos na história que arrastam consigo e foram esquecidos como se de um objeto se tratasse. Apesar do sucesso destes casos de estudo e da herança industrial das cidades lentamente começar a ser reconhecida como património, existem ainda muitos espaços a espera, cidades inteiras arrastadas pela desindustrialização aguardam impotentes pela sua oportunidade. Edifícios, infraestruturas de transporte ou complexos industriais de grandes dimensões encontram-se ainda em ruína e sem qualquer tipo de proteção. São espaços que transportam consigo um passado recente.

É também importante a tematica da influencia do universo industrial no panorama artistico, aqui varios artistas recorrem ao objecto industrial como fonte de inspiração, eventualmente pelo misterio encerrado nas formas unicas e na complexidade das estruturas industriais. Como referencia mais completa e directa, fala-se de Bernd e Hilla becher, dois artistas alemães que dedicaram o seu percuro e vidas ao estudo das semelhanças e diferenças nas estruturas industriais, atravez da representação fptografica. No seu portfolio constam varios tipos de edificios como torres de agua, silos de armazenamento e armazens. As fotografias eram tiradas centrando o objecto em questao, isolando-o da sua envolvente e sendo catalogado em tipologias muito específicas, de modo a haver uma identificação charactersitica da parte do espectador.

Ilustração 23- Bernd e Hilla Becher, Guggenheim Museum 1980



Fonte: Ruins of Modernity, pg. 275-276.

1.4 – O Estúdio

“Não há nada de fotogénico ou de atraente na maneira como eu faço o que faço, e não há nenhuma atmosfera espacial originada pelo trabalho. A ideia de um artista no seu estúdio é uma completa fantasia. Eu tenho dois estúdios. Os meus métodos ainda estão para originar um espaço onde eu me consiga sentir em casa. Às vezes eu sinto que o meu estúdio tem tanto para dizer sobre o meu trabalho como o meu cesto de roupa suja tem para dizer sobre a maneira como eu pareço.” (Stark, 2010, p 47. Tradução livre.)

Ilustração 24- Estúdios: Josef Albers 1950, Amanda Ross-Ho 2008, Peter Fischli e David Weiss 2008.



Fonte: The studio reader, pg. 9, 10 e 11.

O estúdio é um espaço e uma condição que torna possível e abraça o jogo criativo de proposições, de rendimento, e de pensamento progressista para refletir sobre quem somos tanto individual como coletivamente e onde podemos ir. Tais proposições podem assumir inúmeras formas, dependendo da natureza dos artistas e dos materiais que manipulam, mas o que é comum a toda a prática de estúdio é o processo de trabalho através de uma ideia como um método de pensar e fazer. O estúdio pode também assumir a função de contacto entre o artista e o mercado.

Para libertar verdadeiramente a imaginação e ser possível a produção de arte é necessário ter o espaço e a liberdade para refletir, criticar e inovar, processos-chave para a introdução da mudança.

Ilustração 25- Estúdio: Buzz Spectar 2009.



Fonte: The studio reader, pg. 19.

1.4.1 - A função do estúdio

Daniel Burren considera que a análise do sistema de arte deve ser feita a partir de dois universos distintos, em termos de estúdio como o único espaço de produção e do museu como espaço único de exposição.

Qual é a função do estúdio?

1. É o lugar onde a obra se origina.
2. Em geral, é um lugar privado, (considerado por Burren como uma torre de marfim)
3. É um lugar fixo onde os objetos portáteis são produzidos.

O estúdio não é qualquer refúgio, qualquer sala:

1. O estúdio europeu é concebido a partir do estúdio parisiense. Este tipo é geralmente bastante grande e é caracterizada principalmente pelo seu grande pé direito (mínimo de 4 metros). Há por vezes um espaço exterior, uma varanda, para

aumentar a distância entre o espectador e a obra. As portas permitem que grandes obras possam entrar e sair. Os estúdios destinados a escultura são, geralmente, no piso térreo, a pintura é trabalhada nos andares acima deste. Neste último, a iluminação é natural, geralmente difundido por janelas orientadas para o norte, de modo a esta ser mais uniforme e suave.

2. O estúdio americano tem a sua origem mais recente. Este espaço é geralmente um espaço com menos especificidades, de modo a albergar qualquer tipo de necessidade. Situa-se normalmente em *lofts* recuperados, e são ao contrário do europeu, maiores em comprimento e largura, bem como em pé direito. A iluminação natural desempenha um papel menos importante, já que o estúdio está iluminado por eletricidade dia e noite, se necessário. Este caso de estúdio entra já em contacto num ponto com os museus modernos, que também estes são iluminados dia e noite por eletricidade.

Este segundo tipo de estúdio influenciou o estúdio europeu de hoje, seja numa quinta no interior ou num armazém abandonado numa cidade. A natureza arquitetónica do estúdio e do museu acaba por se relacionar e por se influenciar um ao outro.

O estúdio deve, segundo o autor, ser visto como um lugar privado, uma vez que o artista cria uma relação de quase de obsessão com a peça em desenvolvimento e a relação entre ele e a obra deve ser o mais íntima possível. Deve por isso também ser lido como um artista residente que apenas abandona o seu estúdio depois da obra estar concluída.

O crítico de arte, o organizador da exposição, ou o diretor do museu ou curador deve poder tranquilamente escolher entre as obras apresentadas pelo artista aqueles a serem incluídas nesta ou naquela exposição, coleção, ou galeria. O estúdio deve apresentar a exposição de acordo com o desejo do autor. Funciona assim como uma galeria expositiva.

Críticos e outros especialistas poderão eventualmente ser convidados antes de uma obra de arte ser exposta publicamente num museu ou galeria, na esperança de que suas visitas ajudem a liberar certas obras a partir do purgatório, para que possam aderir a um estado de graça em público (museu/ galeria) ou coleção privada.

O estúdio é um lugar de múltiplas atividades: produção, armazenamento, e, finalmente, se tudo corre como previsto, a distribuição. É uma espécie de depósito comercial. Este espaço revela-se um filtro que permite ao artista para selecionar seu trabalho longe da vista do público.

É no estúdio, e só no estúdio, que o trabalho é mais próximo à sua própria realidade, uma realidade da qual se despega assim que exposto num outro sítio. Daniel Burren considera ser no estúdio onde o trabalho pertence. Vai assim cair num paradoxo mortal, do qual não pode escapar, pois seu propósito implica uma eliminação progressiva de sua própria realidade, a partir de sua origem. Se a obra de arte permanece no estúdio, no entanto, é o artista que corre o risco de morte de fome.

Ilustração 26- Estúdio de Michael Smith, 2009.



Fonte: The studio reader, pg. 29.

1.4.2 - Uma possível contradição: Individual vs Grupo

São vários os autores e as linhas que estes defendem relativamente a como um artista trabalha ou deveria trabalhar. Leonardo DaVinci escreveu sobre “a vida de um pintor no seu estúdio”, que segundo ele, é onde um pintor pertence. Leonardo começa por insistir que o trabalho de “um pintor ou o desenhista deve ser solitário”. “Se este trabalha sozinho”, escreve assertivamente, “então este pertence inteiramente a ele mesmo”. E mesmo assim ele adverte que o artista que se isola completamente entra num estado de loucura profunda, é portanto necessário, segundo o autor, manter alguma companhia, quando necessário, sendo esta “uma companhia que partilhe da mesma linha de pensamento” perante o estudo matemático ou das artes: “Desenhar em companhia é muito mais agradável do que fazê-lo sozinho, por muitas razões.” Entre estas razões estão presentes a eficácia da vergonha e inveja como ferramentas

de ensino, ferramentas essas, presentes até hoje em programas de pós-graduação de arte, como forma da crítica ao discurso e método do artista.

A construção psicológica é referida pelo britânico pintor Patrick Heron: “Para a maioria dos estudantes, os estúdios privados são uma necessidade. Estes não devem ser tão privados ou segregados uns dos outros, de modo a manterem o contacto saudável e o intercâmbio entre os estudantes.” Heron continua: “Para os que não sabem o que é o universo das escolas de arte, deixem-me descrever o cenário mais típico: enormes salas de trabalho são arbitrariamente segmentadas por pequenas e efêmeras partições que definem o semiprivado, espaço individual de trabalho, variando estes no tamanho dos cubículos. Estes espaços de trabalho sempre muito diferentes uns dos outros crescem a volta do aluno: ele cria o espaço de que precisa no estilo que precisa, na realidade esses cubículos ou alcovas têm o carácter pessoal e peculiar de uma habitação privada.”

O trabalho vai para fora precisamente porque o artista não vai, e a “estranheza” da recontextualização de um trabalho num novo sítio é medida pela autonomia do próprio trabalho e do artista em si, o que Burren chama de “paradoxo mortal”. Burren é de longe o primeiro a falar da função do isolamento num estúdio, a sua tese deixa de fora qualquer questão das relações sociais saudáveis entre a comunidade dos artistas. A “Russian-Doll” retrata um artista isolado, introspectivo, a pintura autónoma e o estúdio privado estiveram juntos na mesma mesa muito antes, se considerarmos, por exemplo, a referência de Meyer Schapiro de 1936 ao Congresso de Artistas Americanos contra a guerra do fascismo na obra “Na Base social da Arte”. É a particularidade histórica do artista modernista Schapiro, onde este trabalha sozinho, na privacidade do seu estúdio, sobre as suas próprias invenções e imagens (cujo tema se debruça sobre o isolamento do estúdio).

“Ele só se pinta única e exclusivamente a si próprio e aos indivíduos associados a si, o seu estúdio e os seus objetos inanimados, os seus modelos a posar, as frutas e as flores na sua mesa, a sua janela e a vista que dela têm...todos os objetos de manipulação, referem-se a um exclusivo mundo privado onde o indivíduo é imóvel, mas livre de disfrutar os seus próprios humores e estimulação própria.”

Scapiro Marxism:” As artes visuais e as práticas criativas mudaram dramaticamente durante os últimos anos. Aumentando as funções do estúdio do artista, como um espaço dinâmico e vital para aprender, explorar, e negociar o complexo de relações que os indivíduos e as comunidades têm com as diferentes esferas sociais, culturais, políticas e ambientes naturais em que vivemos.”

Talvez isto seja também um isomorfismo, uma versão melhorada da analogia entre o artista e a sua envolvente arquitetónica: o pintor já não é enquadrado nem limitado. O artista no estúdio contemporâneo trabalha em rede e em luta pelos seus interesses, como defende Donald Judd e Roland Barthes que se tornaram no exemplo do pós-modernismo. Em contraste com o estúdio de Leonardo que pertencia “inteiramente a si mesmo”, a teoria de Barthes é “um estúdio despegado, sem história e sem biografias, é simplesmente um espaço de trabalho”, um espaço interdisciplinar onde se geram oportunidades locais e globais.

Bruce Neuman: “Se te consideras um artista e se trabalhas num estúdio e não és um pintor [...] se não utilizas uma tela, fazes todo o tipo de coisas como estar sentado numa cadeira, ou simplesmente andas as voltas. E aí a questão é, o que é afinal a arte? E a resposta é que a arte é o que um artista faz, nem que isso signifique simplesmente estar sentado no seu estúdio o dia todo.”

Entre os seus filmes de performances realizadas no seu estúdio, há que destacar a que Bruce Neuman realizou, em 2002, intitulada de “Mapping the Studio”. Aqui, ele retrata o seu estúdio, um retrato curioso, sendo que este espaço é entendido precisamente como um espaço onde “acontecem coisas” – jogar com uma bola, masturbar-se, dançar, andar exageradamente ao longo do perímetro da sala, entre outras atividades. Aqui, o autor acaba por inverter o papel da função tradicional do estúdio. Também na sua conhecida fotografia de 1966, “Portrait of the artist as Fountain”, Neuman torna-se no trabalho em si, depois do ready-made de Duchamp.

Ilustração 27- Carolee Schneemar, 2009.



Fonte: The studio reader, pg. 154

1.4.3 - A Room of One's Own, a Mind of One's Own

A realidade é que o artista trabalha onde pode trabalhar e como pode trabalhar. A afirmação: *“eu vou para o estúdio” pode querer significar: ir para a sala de estar, para o quarto, para o sótão, para uma garagem, para um anexo da casa, para um espaço debaixo das escadas, para um espaço num edifício residencial, para um espaço num antigo edifício industrial, para um escola vaga e abandonada que acabou por ser entregue a comunidade artística.*” (Starr, 2010, pg. 49. Tradução livre.)

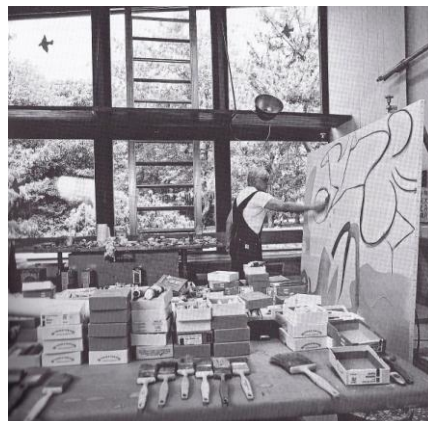
Muitos destes espaços são exóticos do ponto de vista de alguém que faz das artes a sua vida ou faz da sua vida outra coisa qualquer e sentem a necessidade de uma referência do que é a “vida num estúdio”.

A maior parte dos exemplos mostrados para demonstrar o que é um estúdio de trabalho direcionado a um artista é, por norma, um espaço de catálogo de luxo, feitos de raiz e sem qualquer vivência de modo a descrever uma fantasia, um gosto e um pré-conceito do que é ser e fazer arte.

Quando se mudou para Greenwich, em Connecticut, Robert Motherwell encomendou um estúdio com base nos seus anteriores, com as mesmas dimensões e as mesmas localizações de aberturas para o exterior. Robert fez esta encomenda com o propósito de continuar a trabalhar num espaço que resultasse tão bem para a sua pessoa como o anterior. Só lhe falou o pormenor de que, este espaço não era um loft em Manhattan, e este não lhe “contava as mesmas histórias”, quando o Robert espreitava para o exterior, não assistia a correria nem a multiculturalidade da agitada parte da cidade.

O princípio continua a ser o mesmo, o artista trabalha onde pode trabalhar. Não há nada de misterioso sobre esse assunto pois acima de tudo, os artistas têm de ser pragmáticos mesmo quando o fingem não ser. O mistério e a fantasia devem estar presentes no trabalho final, o resto é contingente à realidade que os envolvem.

Ilustração 28- Estúdios: John Chamberlain, 1991 e William de Kooning, 1983.



Fonte: The studio reader, pg. 51 e 54.

1.4.4 - O estúdio Americano

A evolução do conceito espacial do estúdio só foi possível e só acontece depois de varias gerações de artistas Americanos e Europeus absorverem séculos de tradição e evolução.

Quando Frederich Edwin Church construiu o seu castelo/estúdio para pintar, sobre o rio Hudson, teve bem em conta o esplendor híbrido dos seus anteriores alojamentos em Londres, Paris e Viena. Da mesma forma que William Merritt construiu o seu estúdio em Manhattam com o mesmo exotismo impressionante absorvido pelos seus anos de viagens e estudos pela Europa.

No outro extremo, também no século XVIII, temos artistas que começaram a sua carreira por pintar aquilo que tinham de pintar e sem nenhum espaço de trabalho definido, movendo-se mais tarde para a Europa como artistas itinerantes.

Thomas Cole iniciou a sua carreira de pintor sobre estas mesmas condições em Philadelphia. Em 1825, Cole fez uma viagem ao Rio Hudson que ia marcar a sua carreira bem como definir o seu estilo próprio dentro do mundo da pintura. Durante esta viagem, Cole absorveu todo o verdadeiro espetáculo que acontecia a sua volta, levando mais tarde os seus esboços para o sótão onde trabalhava as telas e transpunha toda a visão ampla e luminosa das paisagens bem como o detalhe da Natureza. Por volta dos 28 anos, Cole foi estabelecido como um dos pintores líderes americanos.

O seu trabalho e paixão pela pintura de paisagem foi, mais tarde, espelhado sobre o seu pupilo Frederich Church.

Até se reformar para o seu grande castelo “Olana”, construído numa encosta para o rio Hudson, Church trabalhou no famoso Studio Building na Tenth Street, uma referência na elite americana das artes.

Heart of the Andes, acabado em 1859, era uma obra bastante aguardada, e quando chegou o momento de revelar a pintura para o público, Church isolou todo o estúdio de luz natural e projetou sobre a tela vários focos de iluminação artificial. Plantas exóticas e tapeçarias suntuosas acentuaram a impressão de um evento mágico, uma terra distante foi replicada com todo o seu esplendor da vida real para o coração de Nova Iorque. A exposição tornou-se um sucesso estrondoso e um ponto de viragem no que significava mostrar a obra ao público.

Albert Bierstadt tinha um palácio com vista para Tappan Zee, com o nome de Malkasten, continha 35 quartos, incluindo um grandioso estúdio, o seu estúdio continha artefactos indianos e vários troféus de caça. Era comum os pintores conceberem os seus estúdios de modo a conterem animais vivos. George Inness por exemplo, criou um zoo casa todo vidro, onde conseguia ter acesso aos animais e aos vários cenários sem nunca deixar o conforto do seu lar. William Sidney Mount defendia o argumento contrário ao dizer que um pintor não deveria ter casa, Mount tinha um estúdio portátil atrelado a um cavalo, assim o pintor conseguia executar as suas obras captando a realidade pretendida, fosse tanto a paisagem como as verdadeiras condições atmosféricas.

Church and Chase residuam no edifício West Tenth Street, outros artistas incluíam Bierstadt, Sanford Gifford, Emmanuel Leutze, Martin Heade, and Winslow Homer. Este edifício funcionava como uma comunidade artística bastante unida durante varias décadas. A maior parte dos estúdios abriam-se uns para os outros. Todos estes estúdios funcionavam a volta de um enorme espaço para onde eram abertos funcionando como um espaço mais social onde os artistas interagiam não só entre si mas com possíveis compradores e curadores.

Era um ritual os artistas tomarem banho, fazerem a barba e vestirem as suas melhores roupas aos fins-de-semana para receberem estas suas visitas. Estas visitas acabaram por se tornar em enormes festas, descritas como “a sensação dos anos 1880”.

O estúdio de Gorky em Nova Iorque anuncia um novo nível de isolamento na Arte americana.

Gorky vivia na escuridão do mesmo quarteirão durante uns tempos, foi depois que encontrou um outro estúdio no Union Square. As paredes rígidas deste atelier ficaram

aliviadas em certa medida pelas reproduções de alguns dos artistas que ele mais admirava, nomeadamente Ucello. Esta atmosfera de desejo e solidão foi fortemente sublinhada pela aparência do próprio Gorky. O seu estúdio não era mais do que uma extensão da sua pessoa.

O espaço amplo e simples de casa de campo no este dos Hamptons claramente teve um efeito sobre o desenvolvimento do novo estilo de Pollock, que ele começou a praticar de 1947 em diante. Este estúdio não tinha nada de ver com qualquer outro espaço tradicional ou mais comum de estúdio. O seu método relacionava-se diretamente com as necessidades da sua prática artística: “ Eu raramente estico a minha tela antes de começar a pintar, no chão eu sinto-me mais perto, mais parte da pintura, desta maneira eu consigo andar de volta da obra e fazer, literalmente parte dela.”

A questão da partilha entre artistas era constantemente referida por Pollock como meio de “desbloqueio” e de resolução de vários problemas. Tendo como ponto de comparação os cafés parisienses onde os artistas se encontravam para discutir arte, o pintor criticava o ambiente individualista de Nova Iorque.

"Não percebo porque em Nova Iorque não pode haver mais interação entre a comunidade artística. Os problemas da pintura moderna encontrariam uma mais fácil resolução de outra maneira." Refere Pollock sobre o isolamento dos pintores e escultores americanos.

O escultor David Smith fazia viagens regulares à cidade para visitar as galerias e ter contacto com o que estava a ser produzido.

Smith tinha um estúdio nas montanhas acima do Lago George, em Nova Iorque, e chamou-lhe "o terminal do trabalho em metal", o estúdio assemelhava-se a uma fundição personalizado, e pouco tinha de belo ou de artístico. Elaine de Kooning, crítica da revista Art News descreve: "Os grandes cilindros, os tanques e caixas de restos de metal; as prateleiras cheias de barras de ferro e aço em placa; as ferramentas motorizadas com cavalos de borracha", "Folhas de aço inoxidável, aço laminado a frio e quente, bronze, cobre e alumínio são empilhados do lado de fora; comprimentos de tiras, formas e barra de aços são acumuladas no porão da casa ou entrelaçadas em vigas do telhado; imensas quantidades de parafusos, porcas, cunhos, tintas, solventes, ácidos, revestimentos, óleos, discos para polir, pigmentos secos e ceras são armazenados em prateleiras de aço neste espaço de carácter fabril "

Como refere Nathaniel Hawthorne, o estúdio de um escultor "é em geral em espaço com uma aparência fria e crua".

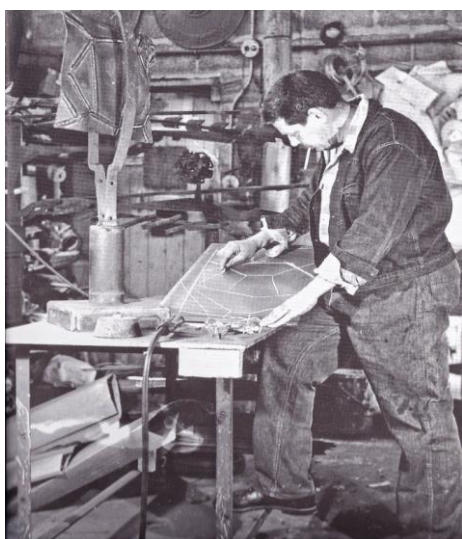
Willem de Kooning, era um pintor e escultor Neerlandes. Este refere os contratempos e as condições desfavoráveis como um meio rico de se chegar a uma conclusão. "Quando falho, sei que estou a fazer tudo certo; quando estou a dormir continuo com o meu pensamento e a minha construção na minha cabeça. É este sentimento de inquietação de obsessão que me leva a produzir. "

O *loft* de De Kooning em Tenth Street não tinha nada "caseiro", além de uma pequena galeria, uma mesa circular, e algumas cadeiras, toda a área estava reservada ao trabalho. A mesa de vidro superior serviu como uma paleta, e as paredes eram facilmente transformadas em cavaletes, suportando a tela. Entre as prateleiras empilhadas com materiais, os portfólios de desenhos e pinturas em produção, por todo o estúdio estavam espalhadas imagens dos desportos favoritos.

De Kooning luz favorecia a luz natural direta. A luminosidade incomum de Springson Long Island foi um dos fatores decisivos para este mandar construir o seu estúdio.

O tipo de *loft* / estúdio, com o novo conjunto de atitudes e técnicas constitui um modelo de excelência para a arte contemporânea, sendo que a sua fórmula espacial é suficientemente flexível para permitir qualquer variação possível.

Ilustração 29- Estúdio de David Smith, 1951



Fonte: The studio reader, pg. 77.

“O estúdio é o lugar onde eu faço o meu trabalho. Tenho dois quartos, o maior e mais brilhante, é onde eu trabalho nas pinturas. Este quarto está minimamente mobilado, com uma mesa de trabalho, um carrinho portátil para tintas e pincéis, e duas cadeiras. Num determinado momento, haverá uma ou duas obras em progresso, e algumas peças acabadas expostas nas paredes. Caso eu queira convidar algum amigo, comprador ou curador é no outro quarto que os recebo. O outro quarto é mais íntimo, mais pequeno, dedicado à memória e à consideração. A arte é feita de barulho e de distrações da rua, das múltiplas vozes, da azáfama da cidade. É na parte de trás do edifício onde tenho o estúdio para onde vou quando preciso de me inspirar ou de pensar em algo em concreto, é lá que penso em cor, forma e contexto.” (Lawson, 2010, pg. 121. Tradução livre.)

Ilustração 30- Estúdio de Thomas Lawson



Fonte: The studio reader, pg. 122.

1.4.5 - “Action Painting”

“Atire um pouco de “amor” azul. É como se fosse “Action Painting”. Atire-se contra a tela. É muito “Action Painting”” (Marie, 2010, pg. 80. Tradução livre.)

Ilustração 31- Nicholas Steindorf, 2009



Fonte: The studio reader, pg. 82.

O artigo escrito por Rosenberg, um “pobre e cego” crítico de arte, foca o artista Nicholas Steindorf, em 1952, de nome “Action Critic” o artigo invoca o ator e não o artista.

Ele descrevia esta desconhecida forma de arte como o ato humano, feito sob a falta de controle total da consciência. A ação deve ser sentida como um todo, um aglomerado de vários conjuntos surpreendentes de processos que têm de ser desmontados lentamente, de modo a ser entendido.

A inovação do Action Painting era dispensar a representação do estado (o estado psíquico artístico) em favor de a adotar em movimento físico. A ação na tela tornou-se a sua própria representação.

Ilustração 32- Kim Sooja no seu estúdio.



Fonte: The studio reader, pg. 86.

“Eu transporto os meus projetos comigo, na minha cabeça e no meu corpo, e quando preciso de reviver algum projeto antigo, consigo acede-los no meu estúdio. O meu processo de trabalho é intuitivo, eu acredito que, a sua própria lógica, parte do: nada / nada e fazer nada, o nada é o meu objetivo. É um longo processo.” (Kimsooja, 2010, pg. 87. Tradução livre.)

1.4.6 - O estúdio simbólico

No caso de Hsieh, o estúdio é um espaço em branco, limpo, com uma mesa, cadeiras e um computador, as suas paredes praticamente vazias, exceto uns *posters* que mostram as suas performances anteriores. Um refugiado da distração. Por quê chamá-lo de um estúdio, se o que se passava não era arte?

Hsieh não diz concretamente que nunca mais vai produzir arte, apenas diz que ele não tem feito arte nos últimos tempos. Em 1985-86, o autor desempenhou uma performance que tinha o título de "não fazer arte, não falar arte, não ver arte, não ler

arte, não ir a galeria de arte e museus de arte”, um pouco à semelhança de Duchamp, que praticava o silêncio sem desaparecer, mantendo uma presença enigmática.

Heish utilizou o seu estúdio, para reafirmar e se lembrar todos os dias, da sua decisão de não fazer arte. Ele usa o estúdio, por outras palavras, com o fim de não fazer arte como artista, ao contrário de não fazer arte, porque não se é um artista.

Duchamp disse: "A palavra 'arte', etimologicamente falando, significa fazer, simplesmente fazer. Agora fazer o quê? Fazer alguma coisa é escolher um tubo de tinta azul, um tubo de tinta vermelha e colocar um pouco dele na paleta. O artista está sempre a escolher a qualidade do azul, a qualidade do vermelho, escolher o lugar para colocá-lo na tela, toda a situação esta assente sempre na escolha." Ao dizer isto, Duchamp mostra que o *readymade* pode ser visto como o modelo subjacente para a pintura.

“A ideia de "estúdio" é tanto uma fantasia como a ideia de "artista" é uma fantasia.

Ambas deixam de existir quando o trabalho começa.

Se há trabalho, não há estúdio, não há artista.

O palco do estúdio é necessário, e enquadra as torturas da procrastinação, para a promulgação do melodrama de solidão, para a reprodução de monólogos visuais.”
(Heyl, 2010, pg. 125. Tradução livre.)

1.4.7 - Apartamento-Estúdio

Na viragem do século XX, em Nova Iorque, um “apartamento estúdio” significava um artista ter um apartamento, construído de modo a atender as necessidades domésticas e artísticas, geralmente era construído num sistema de cooperação.

Ao invés de uma sala de jantar, uma sala de estar e um quarto, todos os compartimentos. Era um espaço pequeno, e a sua arquitetura procurava libertar as divisões sociais rígidas.

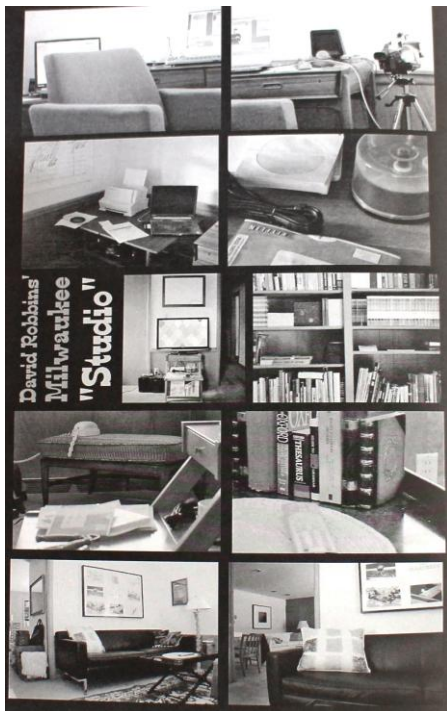
O apartamento estúdio era originalmente uma casa para trabalhar, o estúdio era por um longo tempo, um local de trabalho para se viver. Era esta a realidade dos artistas de Nova Iorque na década de 1910 e 1920.

Após a década de 1930, os estúdios eram muitas vezes mal convertidos em *lofts*, e muitas vezes eram de gênese ilegal.

Fotografias destes estúdios tendem a concentrar-se na beleza de espaços crus e de arquitetura industrial. Mas o real interesse é outro, mais do que ninguém nesta sociedade, o artista e sua arte integram o trabalho como material de vida, tempo e energia, em todas as suas possíveis configurações.

“A ideia de trabalhar num estúdio deixa me tão desconfortável como a ideia de pensar em mim como um “artista”. Eu tentei ter um estúdio só uma vez, em 1985, quando um amigo escultor e eu alugamos um apartamento adicional, onde morávamos. Para mim, a experiência durou apenas duas semanas. Eu não entendi a manutenção de uma sala separada para onde eu tinha de ir para fazer a minha arte. Eu prefiro a mesa na minha cozinha.” (Robbins, 2010, pg. 261).

Ilustração 33- Estúdio de David Robbins, 2009.



Fonte: The studio reader, pg. 262.

1.4.8 - O estúdio de Francis Bacon em Dublin

Bacon usou pilhas de fotografias e recortes de jornais espalhados por todo o estúdio como um banco de imagens que o envolvia a si e ao seu processo.

O processo de trabalho é entendido pelo artista, como "caos para mim gera imagens". O estúdio era um pequeno e escuro edifício que continha uma pequena sala de estar com a cama de solteiro onde o autor dormia.

As duas janelas adjacentes situadas na extremidade do estúdio eram mantidas tapadas por Bacon com a parte de trás das suas telas em processo. As paredes eram cinzentas. As paredes e os tetos eram extensões das paletas de bacon, sendo que este pintava nelas e nelas testava as cores pretendidas.

O autor nunca permitia que os outros o vissem a pintar, mas proporcionava, ocasionalmente, visitas de terceiros ao seu estúdio.

Ilustração 34- Reconstrução do estúdio de Francis Bacon, 2001.



Fonte: The studio reader, pg. 101.

“Tenho ouvido artistas em conferências dizer que gostam de pintura, porque no estúdio eles se sentem livres. Eu descobri que quando pinto, estou num estado emocional e perceptual em constante conflito. Por um lado, eu quero estar dentro da pintura, por outro lado, eu quero estar ciente da pintura como um todo, preciso por isso de ter uma visão geral na obra. Talvez o estúdio que eu quero é um lugar em que se

pode ter uma experiencia semelhante à de estar dentro e fora, sem ter de sair do estúdio... O que eu preciso na realidade não é de um espaço especial, o que eu preciso é de mais tempo... Por exemplo, um plus de seis horas por dia. Assim eu podia conjugar o pintar com o ter uma vida.” (Reed, 2010, pg. 119. Tradução livre.)

1.4.9 - A luz no estúdio

O pintor do século XVII Pieter Ellinga Janssens utilizava um quarto da sua casa como estúdio. O seu interior era bastante escuro. A luz entrava um largo vão espelhando-se no chão e iluminando a parede mais afastada bem como uma cadeira. Os vários ângulos da luz natural refletiam-se através do caixilho e uma escala de cinzentos eram visíveis por todo o seu estúdio. Uma mulher lê, utilizando um destes raios solares e num outro plano mais escuro a empregada limpa.

Leonardo DaVinci dizia que a luz no estúdio deveria ser sempre a de norte. A luz de Norte, Leonardo constata: "não varia, é constante, ao contrário dos estudos feitos e visíveis nas obras de Pieter Hooch, onde é possível observar-se uma luz solar direta."

O estúdio serve como um lugar para se realizarem experiencias com a luz, não é possível isso com a luz universal difusa ou a luz solar direta do mundo exterior. A luz do estúdio é levemente constrangida de várias maneiras.

Caravaggio representa notoriamente um ângulo, ajuntando a luz no espaço de outra forma escura, o pintor representava a luz como ela acontecia no espaço.

A lâmpada suspensa sobre Guernica de Picasso relembra que o autor não fazia uma representação real da luz no seu estúdio, esta era muitas vezes imaginada.

Miguel Angelo considerava que só na praça é que as suas esculturas eram devidamente apreciadas. O autor dizia que a luz no estúdio, qualquer luz de estúdio, é uma experiência privada, e não para ser apreciada pelo público em geral.

A pintura de nus é o exemplo mais agravada de uma restrição estúdio. Manet mantinha os seus modelos despidos no interior.

Ilustração 35- Marta Rosler no seu estúdio, 1975.



Fonte: The studio reader, pg. 247

“A melhor maneira de se “perder” tempo no estúdio são aqueles tempos que são improdutivos e não relacionados de alguma forma ostensiva para fazer arte. Recentemente descobri uma nova forma de procrastinar no estúdio, e não envolve a internet. A minha nova atividade é viciante e completamente inútil. Eu não posso dizer o que é, sinto-me um bocado envergonhado na realidade... Mas na verdade muitas das coisas que eu faço no estúdio deixam-me embaraçado, mas talvez o que mais me deixe constrangido seja na realidade a minha expressão de arte. Eu nunca fui capaz de trabalhar com outras pessoas a volta. É muito difícil chegar a este estado de “não-auto-consciência”, onde posso ficar perdido no trabalho.

Preciso, por isso, de criar um ambiente onde o trabalho assume. O meu espaço de trabalho não é nada organizado.

Eu tenho dificuldade em deitar coisas fora, nunca sei se elas me podem voltar a inspirar e posso voltar a aprender com elas, ou mesmo acaba-las de modo a voltarem a fazer sentido.” (Harrison, 2010, pg. 217. Tradução livre.)

Ilustração 36- Estúdio de Rachel Harrison, 2009.



Fonte: The studio reader, pg. 216.

1.4.10 - O estúdio Branco de Brancusi

O escultor Constantin Brancusi vivia no seu estúdio perto do Pompidou, a sua aparência refletia exatamente a aparência do seu estúdio, branco no branco. Brancusi era descrito como um homem de cabelo e barba bastante brancas, bem como a sua roupa também ela branca. O seu estúdio era todo branco, o trabalho era branco, os bancos no seu estúdio eram brancos, a enorme mesa redonda que tinha no estúdio era também ela branca, tinha um pássaro dentro de uma gaiola, também branco, ao lado de uma magnólia branca, um cão branco e um galo branco.

Ao contrário do estúdio de Matisse, todo em vermelho, em contraste com os enquadramentos para o verde do jardim exterior. Este foi um local destinado a não sofrer distrações de outros lugares, o autor abominava a presença de relógios no seu estúdio, bem como as visitas de terceiros ao seu estúdio.

O estúdio de Marcel Duchamp em Nova Iorque, no início dos anos 1920, tinha um ar sombrio, ele vivia neste quarto durante o processo de trabalho. Ao mesmo tempo o quarto parecia nunca ter sido varrido, descrições apontam que a camada de pó era tanta que chegava a fazer difícil acreditar que aquele quarto era habitado por alguém. Não era ao acaso que ele fazia questão de “preservar” essa camada de pó, o autor explorou ao máximo a escala do pó de modo a recriar paisagens em miniatura.

Ilustração 37- Escultura de Marcel Duchamp, 1921.



Fonte: The studio reader, pg. 275.

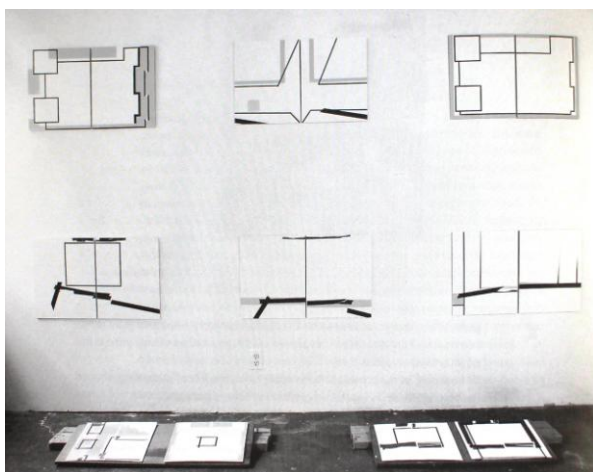
“Eu sou o menos agitado quando eu estou no meu estúdio, e sou uma companhia terrível para férias, porque não gosto de estar longe dele.”

Eu tenho alguns assistentes de estúdio, eu não poderia fazer arte sem meus assistentes. Eu preocupo-me muito com eles pois eles acabam por ser a minha família.

Eu tenho uma média de cerca de 100 a 150 obras por ano. Nós raramente ouvimos música, normalmente ouvimos livros relacionados as peças em desenvolvimento.

Eu sei que é totalmente romântico, mas eu sinto uma energia especial no estúdio, como se o próprio edifício pudesse fazer arte, mesmo eu não estando lá.” (Haendel, 2010, pg. 237. Tradução livre.)

Ilustração 38- Estúdio de Marjorie Welish, 2008.



Fonte: The studio reader, pg. 168.

1.4.11 - O estúdio e a cidade, S.P.A.C.E

S.P.A.C.E. Ltd. cresceu a partir de artistas como Bridget Riley e Peter Sedgley que seguiam o ideal do pós-guerra de Londres que produziu uma população de artistas , entre outros, que não foram capazes de encontrar espaço de trabalho a preços razoáveis.

O aparecimento deste novo espaço deve-se a três fatores principais, são eles o aumento dos custos em geral, a necessidade de expressão e o desenvolvimento de novas formas de arte. Esses fatores acabaram também por definir os caminhos da indústria no pós-guerra. Este novo espaço definiu os caminhos que a indústria tinha alterado na Grã-Bretanha no período pós-guerra. Com acomodação mínima (o

fornecimento de eletricidade, água corrente, e calor), estes edifícios foram convertidos em espaços de trabalho somente para os artistas.

Rasheed Araeen era um artista, seu trabalho resultava de conjugação e estruturação de enormes estruturas de engenharia, ele não se considerava nem um pintor nem estritamente um escultor. O autor desenvolvia formas minimalistas a que chamava de estruturas. As suas obras geométricas exigiam uma grande extensão de espaço para construir, exibir e conseguir armazenar. No S.P.A.C.E ele encontrou as qualidades espaciais e envolventes necessárias a produção da sua arte. Foi curiosa a relação que o artista criou com o lugar e como este o conseguiu influenciar.

"Tornou-se uma obsessão sair do estúdio e olhar para o rio, bem como observar peças aleatórias de plástico e de madeira a deriva e transitar de um lugar para o outro."

Uma das suas obras, de nome *Chakras*, consistiu exatamente em convidar o seu grupo de amigos para lançar na água vários discos de plástico em vermelho fluorescente, com dois metros de diâmetro. Araeen registou o seu movimento e as condições da água e do vento, este acontecimento foi lhe útil para o desenvolvimento de varias outras peças.

Ilustração 39- Doca do S.P.A.C.E., 1970.



Ilustração 40- Chackras, 1970.

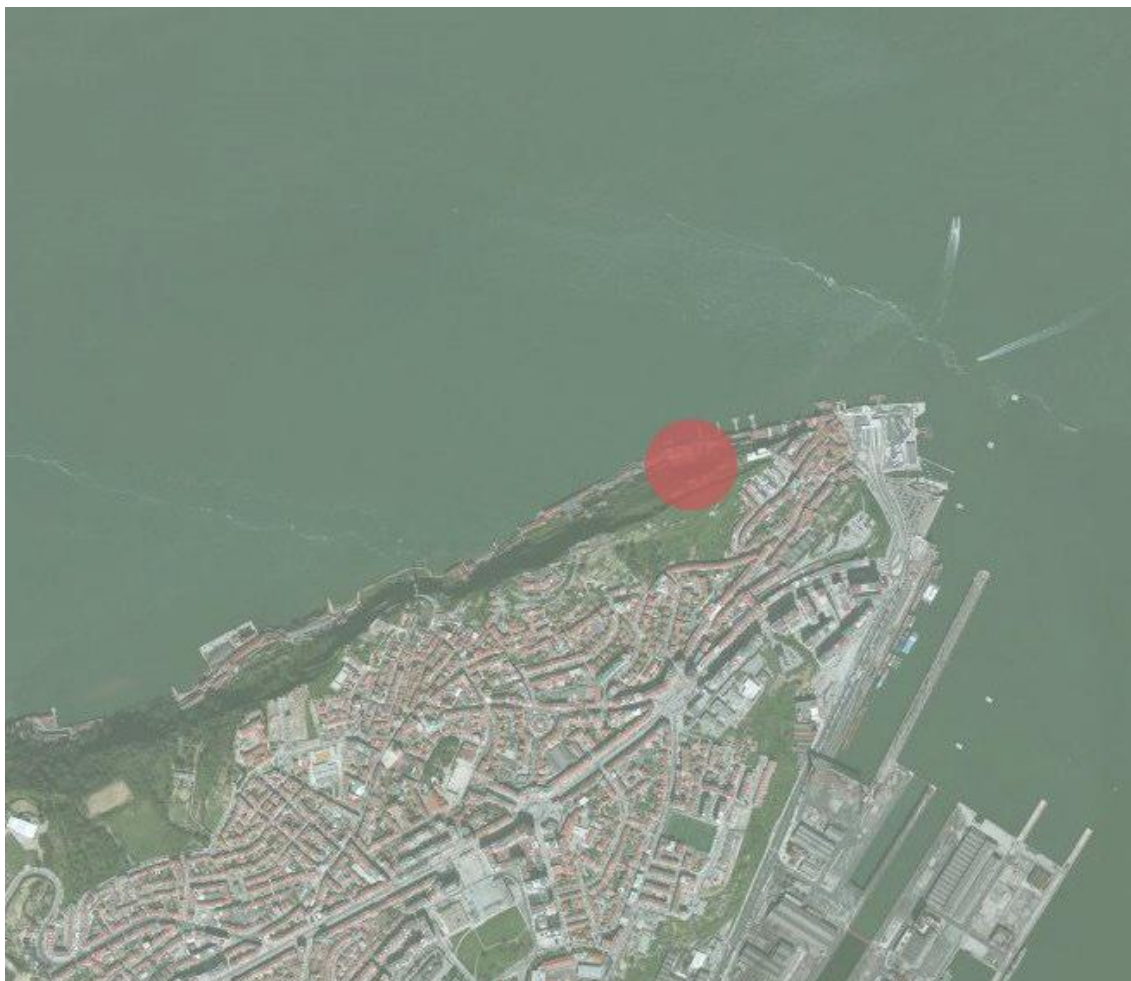


Fonte: The studio reader, pg. 305, 307.

“O estúdio tornou-se, no meu caso, um lugar de encontro. Um quarto extra no meu apartamento que é na verdade a dois quilómetros daqui. Um lugar onde podemos ir, onde há liberdade. É um lugar onde eu guardar as coisas. É um lugar onde eu possa tocar música muito alto e ver os meus filmes de 16 milímetros.” (Granat, 2010, pg. 259. Tradução livre.)

CAPÍTULO II – Proposta Projetual

Ilustração 41-Localização



2.1 - Contextualização

O Projeto “A fábrica do Ginjal” propõe a reabilitação e revitalização do edifício da fábrica de óleo de fígado de bacalhau. Este é um edifício industrial localizado na margem sul do rio Tejo, no concelho de Almada, freguesia de Cacilhas.

A pré-existência industrial é uma antiga instalação, para o óleo de fígado de bacalhau, construída na década de 1950.

O edifício situa-se no alto de um enorme muro de contenção em betão que se desenvolve à cota 36. Os acessos possíveis são, pelo paredão do ginjal, através de uma escadaria agora completamente destruída, ou a este, por Almada, pela rua Trindade Coelho, que permite o acesso viário mais confortável.

O acesso ao edifício pela rua Trindade Coelho é acompanhado por uma arribal fósil, que ascende aos 13 metros de altura, relativamente à rua, acabando por abraçar o edifício, e tendo deste modo, bastante impacto sobre o mesmo.

Atualmente esta é uma área com problemas de acesso, sendo importante referir que o Plano de Pormenor de Reabilitação Urbana e Funcional de Cacilhas, que foi aprovado em Julho de 2013, tem como objetivos principais: qualificar esta zona, garantido a articulação dos transportes públicos e a criação de condições necessárias ao desenvolvimento das atividades de recreio e lazer; e dar primazia ao peão, desenvolvendo um percurso contínuo que percorre a área do Ginjal.

O conjunto edificado era inicialmente composto por quatro volumes.

1. O volume, dos serviços administrativos, que é o mais afastado dos corpos principais, com uma linguagem formal completamente distinta do edifício principal;
2. Um volume semienterrado, que era um edifício de duas águas onde albergava cinco silos de depósito do óleo;
3. O volume destinado à produção e engarrafamento do óleo de fígado de bacalhau que abrange: um corpo principal de grande armazenamento com três andares, destinado ao tratamento a quente do óleo em bruto; uma bateria de dois reservatórios, um para a água salgada e outro para água potável; uma torre que servia de arrecadação; e no piso zero uma câmara frigorífica, depósitos de óleo, armazém e uma outra casa das máquinas frigoríficas.
4. O quarto volume é destinado ao depósito de 24 silos com uma cobertura em duas águas.

2.2 – Análise do objeto de estudo

É importante referir que antes do presente trabalho ter início foi feita uma viagem com o objetivo de fazer uma seleção de obras com a natureza arquitetónica ou programática de modo a perceber melhor como intervir, foram eles: Biblioteca da Faculdade de Direito de Santiago Calatrava na Suíça; o Centro Cultural Schiffbau de Ortner & Ortner na Suíça; o Centro Cultural Lokremise de Isa Sturm Urs Wolf SA Architekten na Suíça; o Hub Madrid de Ch+Qs Arquitectos em Espanha; o Intermedeae Matadero de Artur Franco em Espanha; a Caixa Forum Madrid; o Quarteirão de Artistas na Alemanha; os Bares Ruina na Hungria.

A FÁBRICA DO GINJAL

Abordagem no contexto de intervenções arquitectónicas no existente

Depois do reconhecimento deste objeto devoluto, a estratégia adotada foi a de intervir de modo a comunicar e respeitar ao máximo com a pré-existência. A estratégia passa por proteger e salvaguardar o edificado, reabilitar, reconstruir e construir. A intervenção nesta área é pretendida funcionar como um ponto de contágio, influenciando a sua envolvente provocando interesse que leve à revitalização desta área a nível urbano.

Para além da pré-existência foram reconhecidos como importantes elementos a ter sido em conta como extensão do projeto: a arriba fóssil que abraça o projeto; a concha de betão e o conjunto de 24 silos.

Imagens da fábrica/vista envolvente.





A aproximação ao edifício:

Apesar de situado no concelho de Almada, a intervenção pretende aproxima-lo de Lisboa, visto que a sua ligação em termos físicos e visuais ser bastante forte. Esta peça tem uma relação bastante estreita com Lisboa e por isso é proposto uma revitalização do uso dos cacilheiros, de modo a dinamizar toda esta área e mostrar a população no geral que o cais do ginjal está só a cinco minutos do cais de Lisboa.

A sustentabilidade económica, bem como a sua dinamização e divulgação foram aspetos importantes e uma realidade a ter sido em conta, de modo que em ter os visuais a Concha de betão funciona como uma enorme tela onde projeções ao ar livre podem ser feitas, patrocinadores convidados a projetarem anúncios, filmes e performances de arte urbana. O auditório ao ar livre a cota 6 foi desenhado para permitir exatamente este uso. É importante referir que esta valência da tela está completamente desaproveitada, e que este elemento além de potenciar o uso do edifício pode, com este novo uso, ter um forte impacto da margem ribeirinha em Lisboa.

2.3 – Programa

Sendo Almada um concelho acessível e predisposto a albergar vários projetos culturais, o programa que se propõe pode funcionar de forma independente ou em parceria com os outros pontos culturais, inserindo-se na rota cultural de Almada. São eles: Arquivo Histórico; Biblioteca Municipal José Saramago; Biblioteca Municipal Maria Lamas; Casa da Cerca; Casa Municipal da Juventude Ponto de Encontro; Centro Cultural Juvenil de Santo Amaro; Centro de Interpretação de Almada Velha; Centro de Lazer de São João da Caparica; Convento dos Capuchos; Cristo Rei; Galeria Municipal de Arte; Museu da Cidade; Museu da Música Filarmónica; Oficina da Cultura Sollar dos Zagollos; Museu Naval; teatro Municipal Joaquim Benite.

“A arquitectura é, assim, e por via do social e do artístico, fenómeno cultural, e o arquitecto um produtor de cultura inserido num contexto convencional, no qual a arquitectura ganha sentido. E exactamente esse contexto cultural que se relaciona com a analogia, que determina a memória colectiva, que cada arquitectura individual interpreta, pertencendo-lhe.” (Loução, 2014, pg.102)

Ilustração 42-Programa inserido na rota da cultura de Almada.



Ilustração 43-Programa do acesso ao edifício/parte escavada.



Ilustração 44-Modelo edifício sem cobertura.

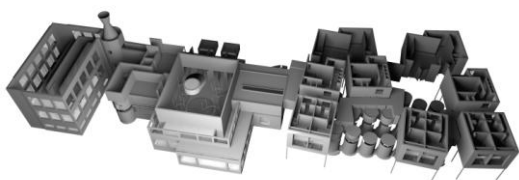


Ilustração 45-Modelo pisos extrudidos.

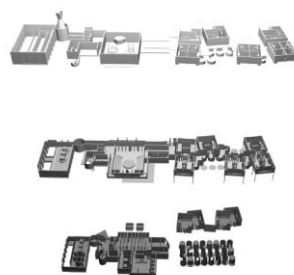


Ilustração 46-Programa piso 0.

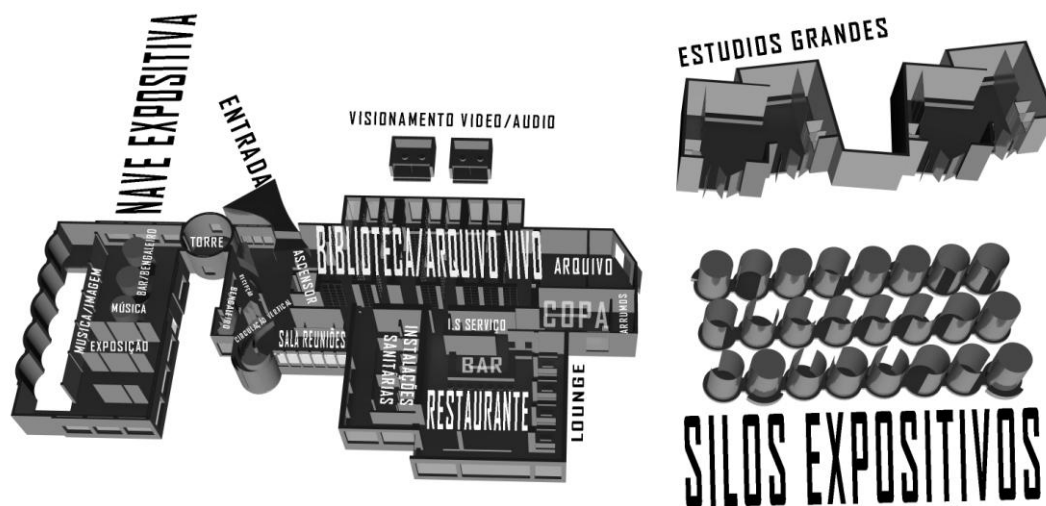


Ilustração 47-Programa piso 1.

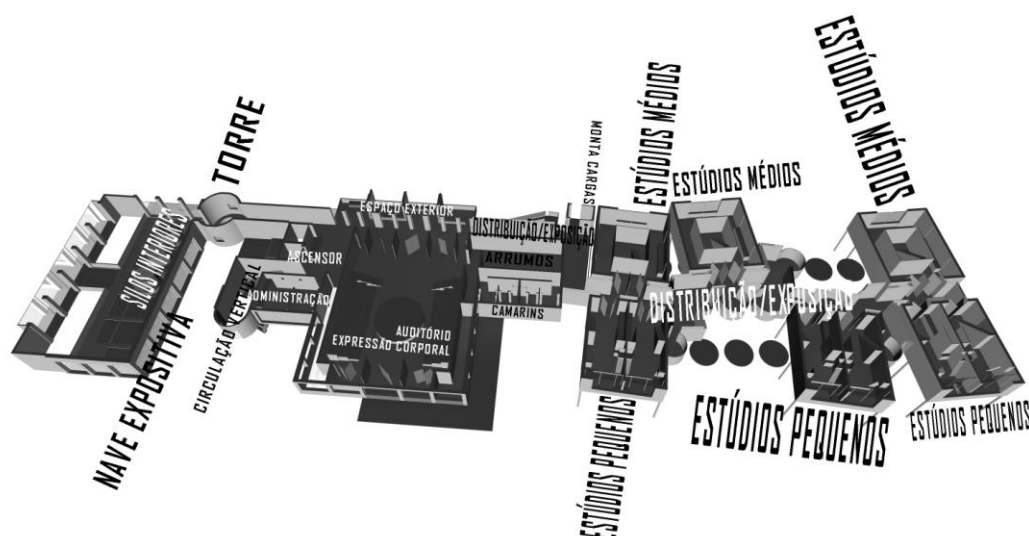


Ilustração 48-Programa piso 2.



2.4 - Projeto

O acesso ao edifício pelo cais pode ser feito a partir de duas alternativas:

Uma primeira, desenhada no vazio deixado pela antiga escadaria, agora destruída, que acede da cota 2.5 à cota 9.5 através de umas escadas mais discretas, e nesse nível encontra um elevador que permite a transição para a cota 32, onde se acede ao edifício. (Ilustração 49)

Ilustração 49-Escadaria de acesso ao edifício.



O segundo acesso é feito por uma peça pétreia que segue a curvatura da concha, os acessos acontecem em rampas que ligam a cota 2.5 à cota 6 – nível do auditório ao ar livre -, podendo, desta cota, aceder-se à cota 32 através de uma enorme escadaria, que vai tocando na imponente concha em betão e potenciando pontos de apreciação da vista, do rio e da outra margem. Esta escadaria é sustentada numa estrutura metálica, e forrada a aço corten de modo a que este se funda com o betão. (Ilustração50)

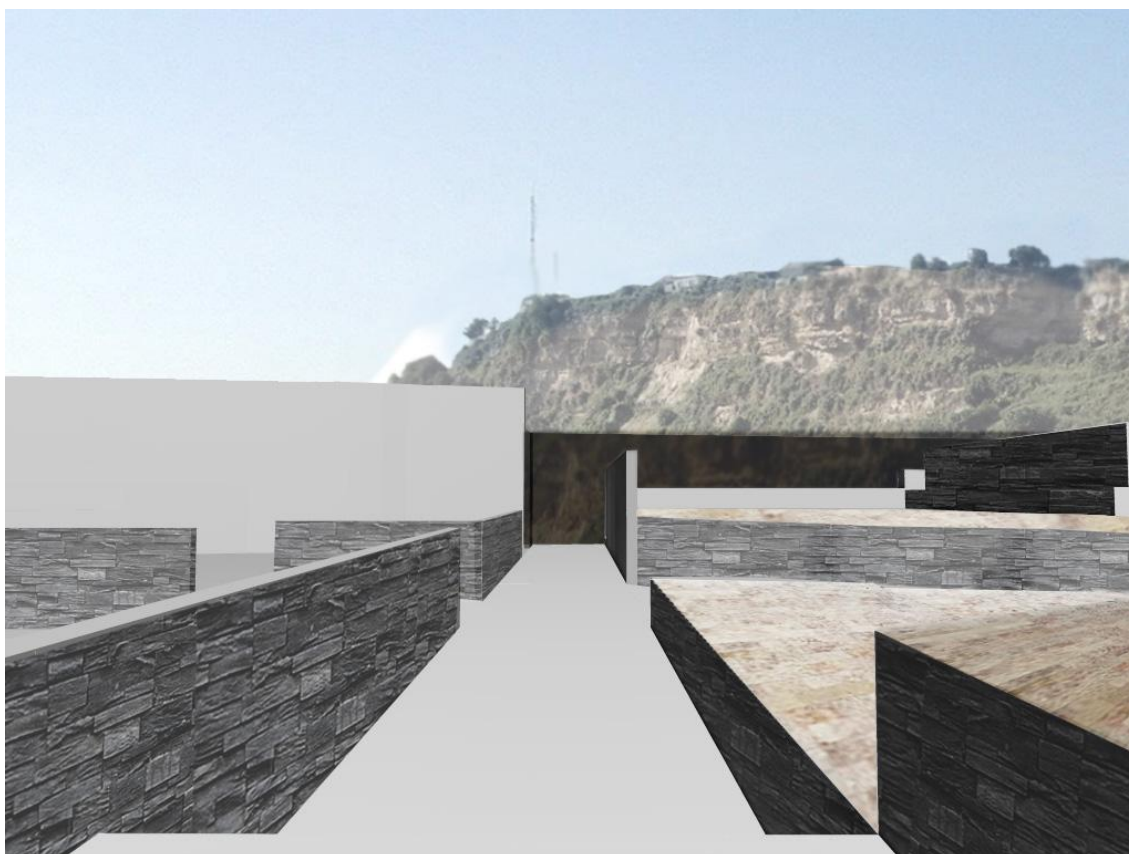
Ilustração 50-Acesso ao edifício/Concha de betão.



Para uma maior fluidez dos dois acessos criados, foi planeada uma rampa de acesso do nível do auditório ao patamar de ingresso ao elevador, permitindo assim uma alternativa mais direta.

A entrada ao edifício é orientada e afunilada por uma série de planos em pedra que produzem cheios e vazios, de modo a possibilitarem contactos visuais com a envolvente (Ilustração 51). Este aspeto de controlar e canalizar as vistas, foi uma necessidade recorrente de ser trabalhada ao longo de todo o projeto. Ao visitar o local, apesar da espetacular, a vista é tida como algo gratuito e pornográfico, no sentido em que não existe enquadramentos visuais, tornando-a desta forma mais desinteressante. Foi por isso importante trabalhar o aspeto do erotismo provocado através de enquadramentos visuais ao longo dos diferentes percursos e níveis.

Ilustração 51-Direcção à entrada do edifício.



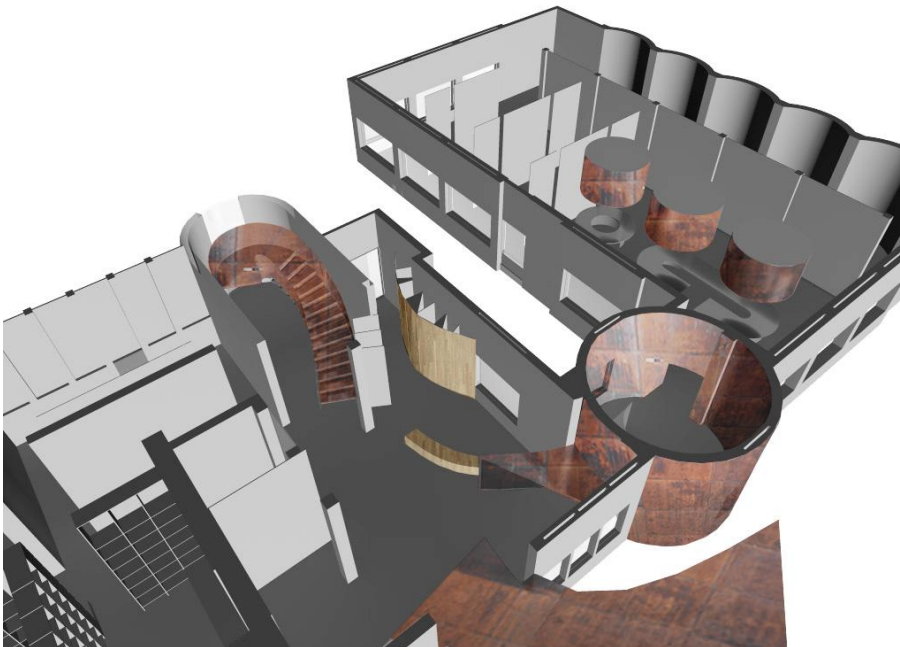
Estes muros direcionam o visitante a entrar no edifício por um caminho escavado na arribas fósil pavimentado em blocos de calcário preto, fazendo referência ao pavimento exterior usado ao longo da cidade de Almada. A rampa que liga a cota 32 à 36 leva-nos a uma entrada anunciada por uma estrutura escultórica metálica, avermelhada, embutida nas paredes do edifício. (Ilustração 52)

Ilustração 52-Entrada ao edifício.



Depois de atravessar a peça que introduz a entrada, o átrio de receção, à cota 36, contém uma entrada de luz zenital e um elevador revestido a aço corten que comunica com os pisos sucessivos. Todo o desenho do átrio é feito por uma enorme fluidez que contrasta com a rigidez das vigas e pilares e com o betão da pré-existência. Aqui foram desenhados um bengaleiro, uma outra peça que anuncia a entrada a nave expositiva. Do átrio acede-se ao arquivo vivo/biblioteca, ao restaurante e a um bloco de escadas que comunica com os seguintes pisos.

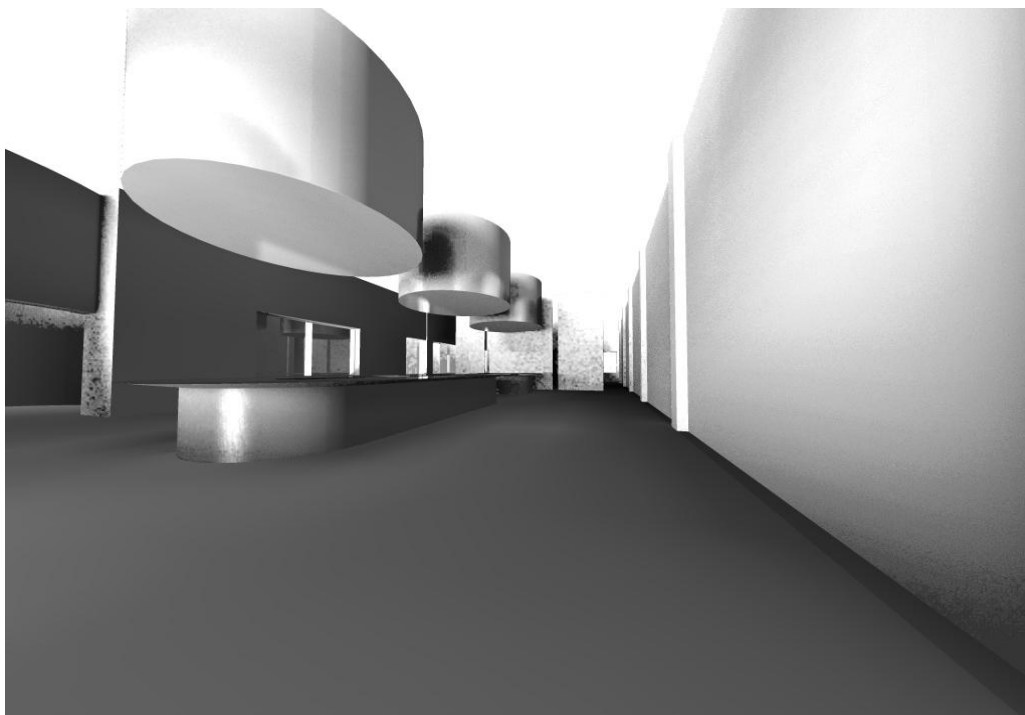
Ilustração 53-Átrio.



A transição do átrio para a nave expositiva é feita pela torre do edifício. No espaço de exposição os três silos foram trabalhados de modo a servirem de bar e bengaleiro,

bem como um terceiro espaço acessório para eventuais mostras de som. (Ilustração 54)

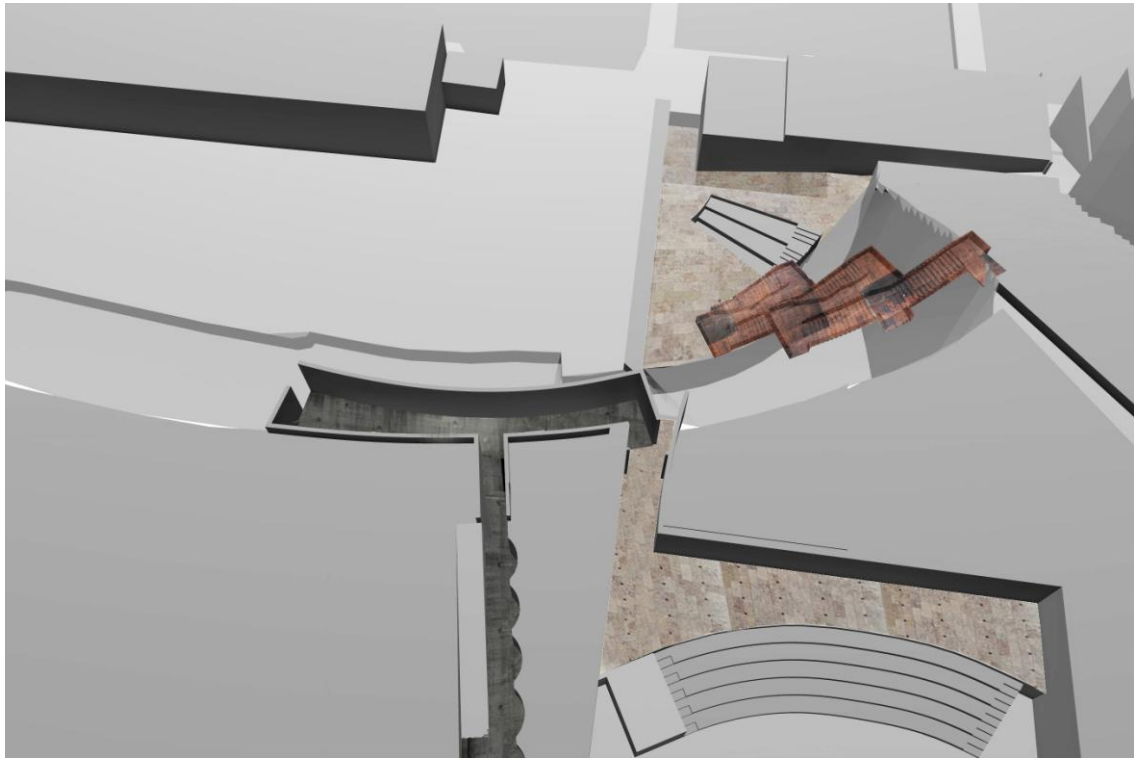
Ilustração 54-Nave expositiva, silos interiores.



Oito painéis em Lona foram colocados de modo a poderem ser expostos e projetadas fotografias, vídeos ou pinturas. Também foram dispostos cinco painéis de leds, entre os pilares existentes, que potenciam a apropriação do espaço para usos que associem o som à imagem, e tirem proveito das qualidades acústicas da nave.

Deste espaço acede-se ainda ao elemento que penetra a concha de betão e se assume em alçado, do mesmo modo que a escadaria, permitindo a transição para um outro auditório ao ar livre que ocupa o antigo lugar dos silos que existiam. (Ilustração 55)

Ilustração 55-Elemento expositivo/transição ao auditorio ao ar livre.



Aqui os tetos são desenhados em duas peças igualmente fluidas, que seguem a forma do espaço, onde estão inseridos os pontos de iluminação, um projetor de imagem e os suportes estruturais a três painéis de lona para exposição e projeção. Há ainda um rasgo que permite o vislumbre da vista e um contacto mais próximo com a concha. (Ilustração 56)

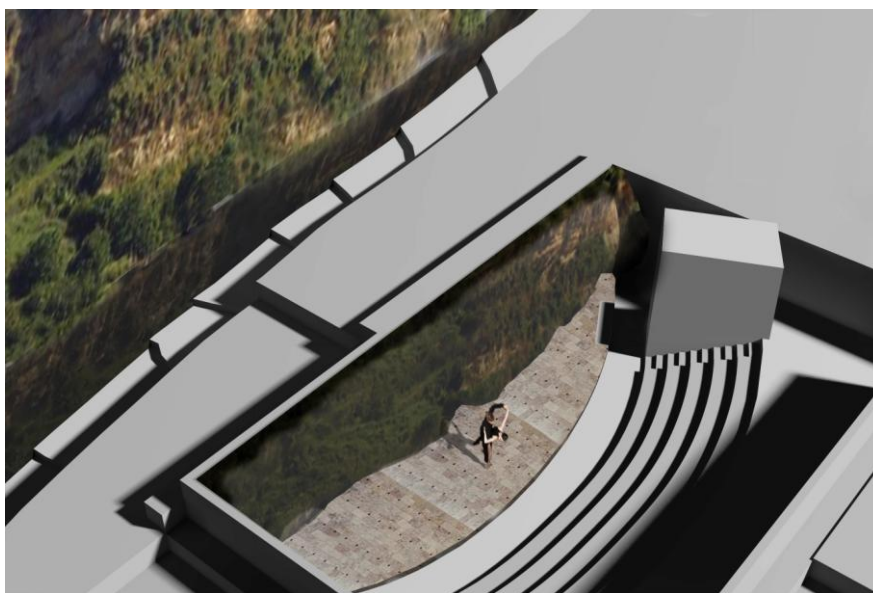
Ilustração 56-Rasgo no elemento expositivo que penetra a Concha.



No espaço de transição entre o segundo auditório e o elemento expositivo é também possível apreciar a vista de uma maneira mais assumida e frontal.

À cota 33.34 encontra-se o segundo auditório ao ar livre, virado para a arriba fóssil que é descoberta depois do contorno à torre da régie que serve o placo. Na entrada para a régie foram trabalhados três portões pivotantes metálicos, recorrentes noutros espaços. O palco anuncia-se como uma peça pétrea que sai num excerto de arriba fóssil. Toda a arte performativa tem como plano de fundo a arriba fóssil. (Ilustração 57)

Ilustração 57-Auditório ao ar livre e relação com a arriba fóssil.



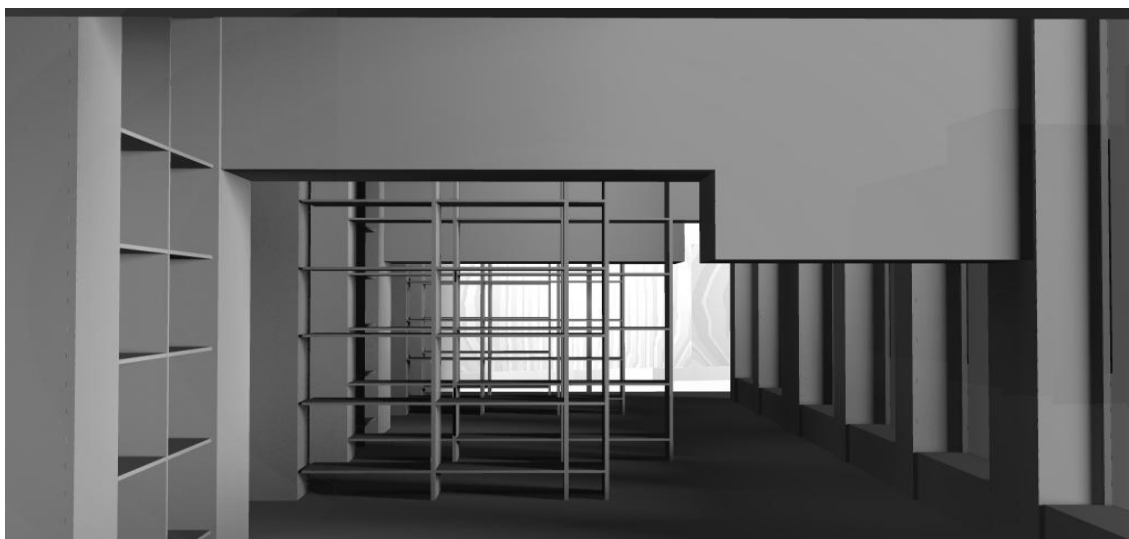
O artigo vivo/biblioteca acontece, à cota 36, ao longo do espaço de engarrafamento e armazenamento do óleo de fígado de bacalhau. Aqui, a pré-existência impõe uma rígida estrutura de pilar viga. A intervenção passa assim por uma comunicação entre planos de madeira que vão enunciar, percorrer e contornar os elementos estruturais, enfatizando a estrutura existente. Estas fatias estruturais, fazem a sua distribuição do espaço em oito parcelas que se constituem em estantes e mesas de trabalho/leitura. Estas fatias são intersectadas por um corredor que vai oscilando com diversas alturas. O material dominante do espaço é a madeira. A verticalidade é quebrada com pontos de luz que caem sobre as mesas de trabalho. (Ilustração 58)

Ilustração 58-Biblioteca/Arquivo vivo.



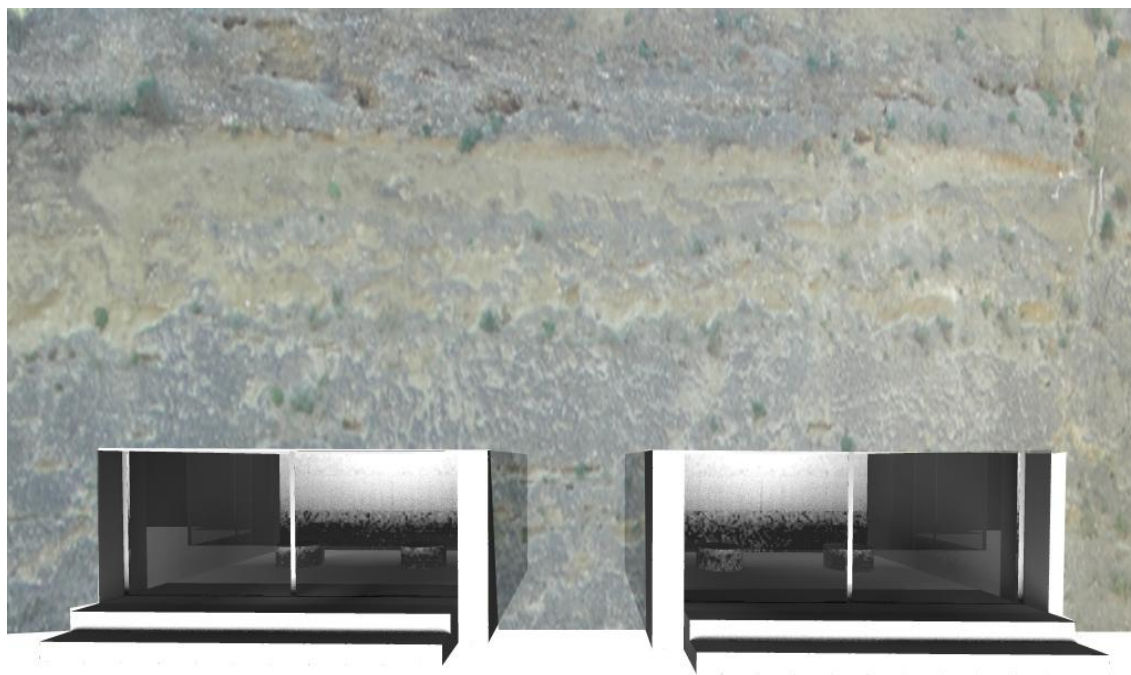
Foi feito um acrescento a este espaço que segue as direções originais do edifício e o prolonga para o exterior em direção à escarpa, reforçando a ideia de introspeção e concentração. (Ilustração 59)

Ilustração 59-Extensão do Arquivo vivo.



Com base nas direções estruturais do espaço foram criadas à parte, duas salas de visionamento áudio e vídeo que penetram na arriba fóssil. (Ilustração 60)

Ilustração 60-Salas vivionamento video/audio.



O seguimento da Biblioteca liga a duas salas de armazenamento, podendo uma delas servir reuniões ou maiores trabalhos em grupo.

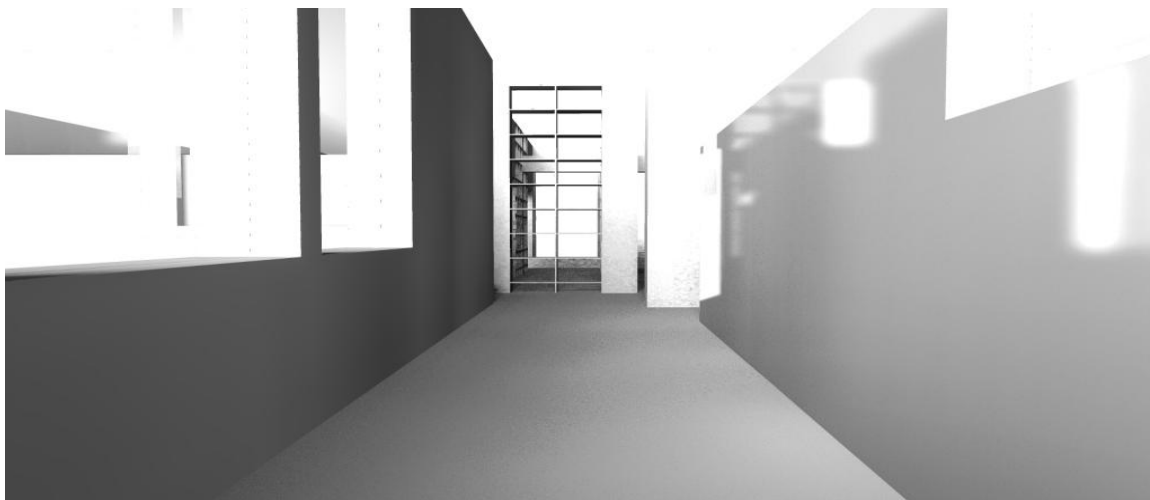
É feita uma transição suave entre o arquivo e a área de refeições e instalações sanitárias. Esta comunicação acontece por um corredor onde os materiais dominantes são a madeira e o betão, sendo o pavimento e o revestimento dos pilares em madeira e os assentos e parte do pavimento em betão. (Ilustração 61)

Ilustração 61-Espaço de transição.



O bloco de instalações sanitárias é revestido em metal que reflete e espelha a luz assim como a grelha dos caixilhos envolvente. Este bloco despega-se do espaço envolvente, estando a 30 cm de altura excepto o dos deficientes motores. (Ilustração 62)

Ilustração 62-Bloco de instalações sanitárias.



O espaço de restaurante foi pensado de modo a divulgar a arte de cozinhar, bem como, se desejado, o momento de interação entre os artistas residentes e os visitantes. Aqui há uma área de sete assentos no balcão, uma área de refeições sentada e uma terceira área *lounge* (Ilustração 63). Os tetos são trabalhados em peças de plástico branco, com um recorte fluido que metaforizam o movimento das ondas que entram por este espaço. Estas peças cortam e contornam as vigas, e entre elas estão situados pontos de luz artificial. O aumento feito replica a métrica existente no espaço, demolindo as paredes pré-existentes e deixando apenas à vista os pilares e um murete com 60 cm de altura, que divide o espaço e funciona como uma extensão dos assentos. (Ilustração 64)

Ilustração 63-Espaço lounge.

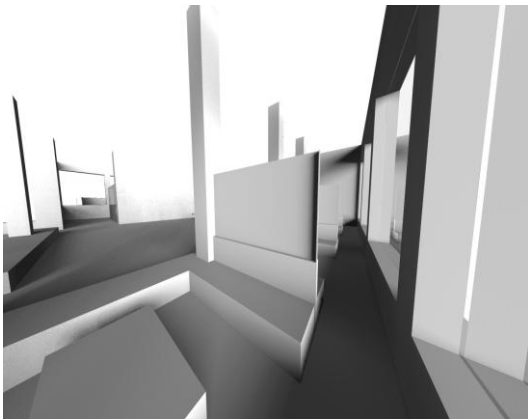
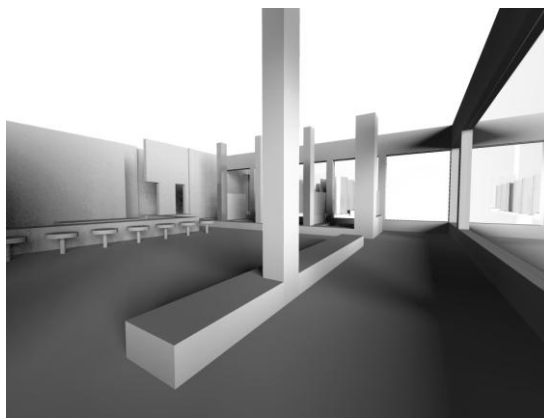


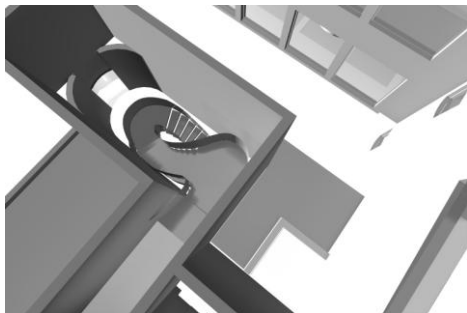
Ilustração 64-Extensão do restaurante.



As instalações sanitárias de serviço estão envoltas numa peça constituída por uma grelha em madeira, fazendo a transição visual e material do espaço de arquivo vivo para o espaço de restauração. Os bancos e as mesas são do mesmo material do teto. É oferecida à copa uma comunicação com o exterior através de um vão, permitindo, desta forma, ter contacto com a arte de cozinhar, mesmo fora do espaço.

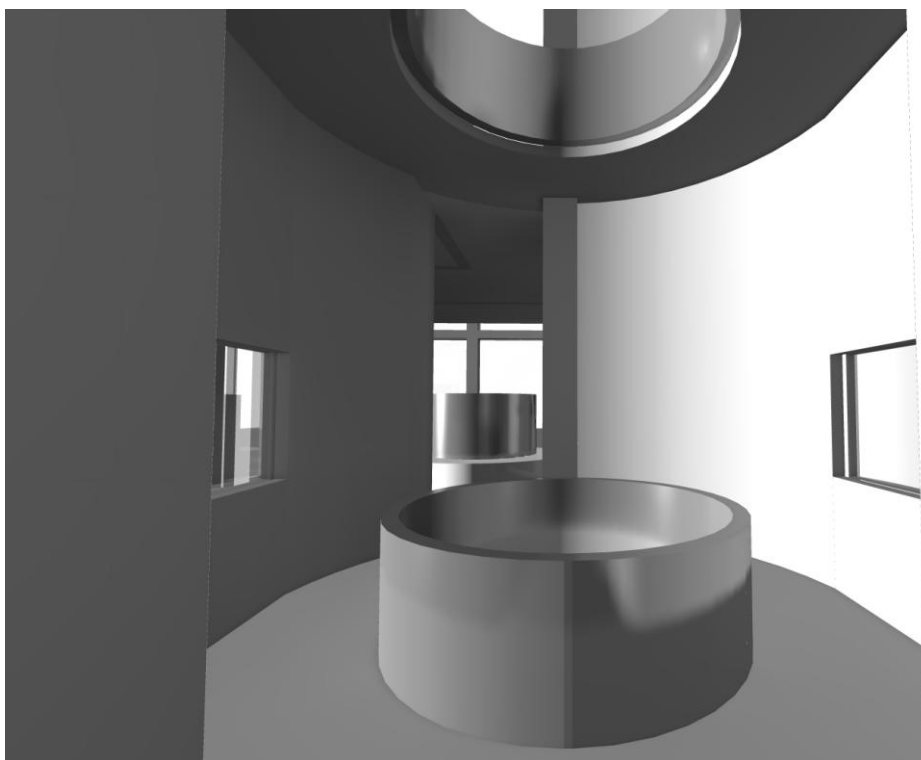
A cota superior é acedida por uma escadaria em aço corten que vai tocando na pré-existência e segue a curvatura da peça existente com um apontamento de perfurações que revelam o exterior. (Ilustração 65)

Ilustração 65-Escadas de acesso.



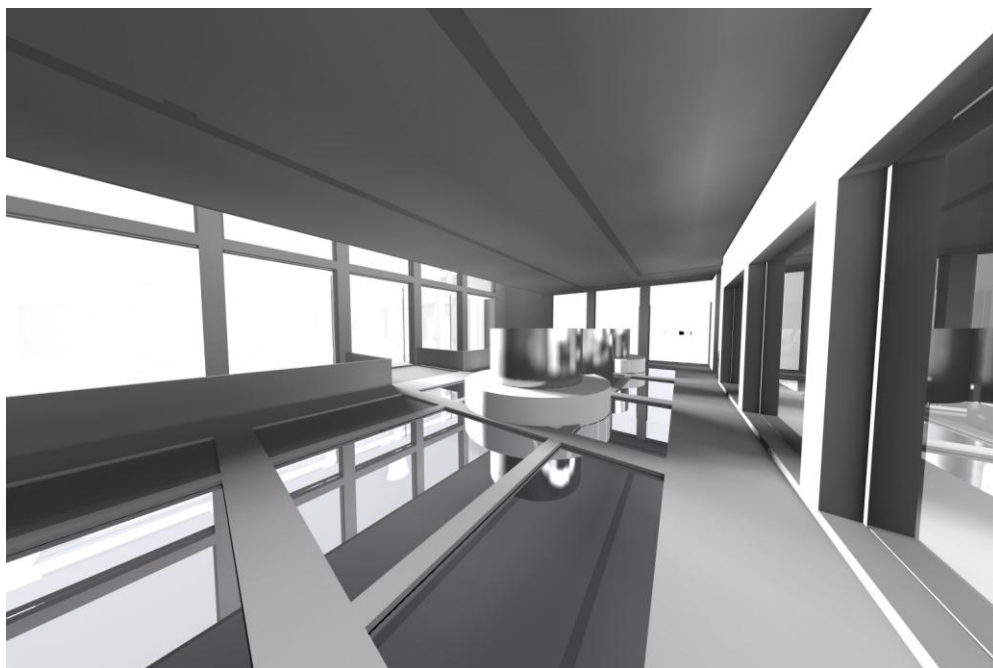
Neste piso existem dois gabinetes no seguimento da sala de reuniões do piso 0, onde antes estavam situadas as antigas instalações sanitárias. Existem também um fosso deixado pela antiga chaminé que abraça agora o elevador, um fosso de luz que comunica com o arquivo vivo, e é possível aceder-se novamente à nave expositiva através da torre (Ilustração 66).

Ilustração 66-Acesso pela Torre.



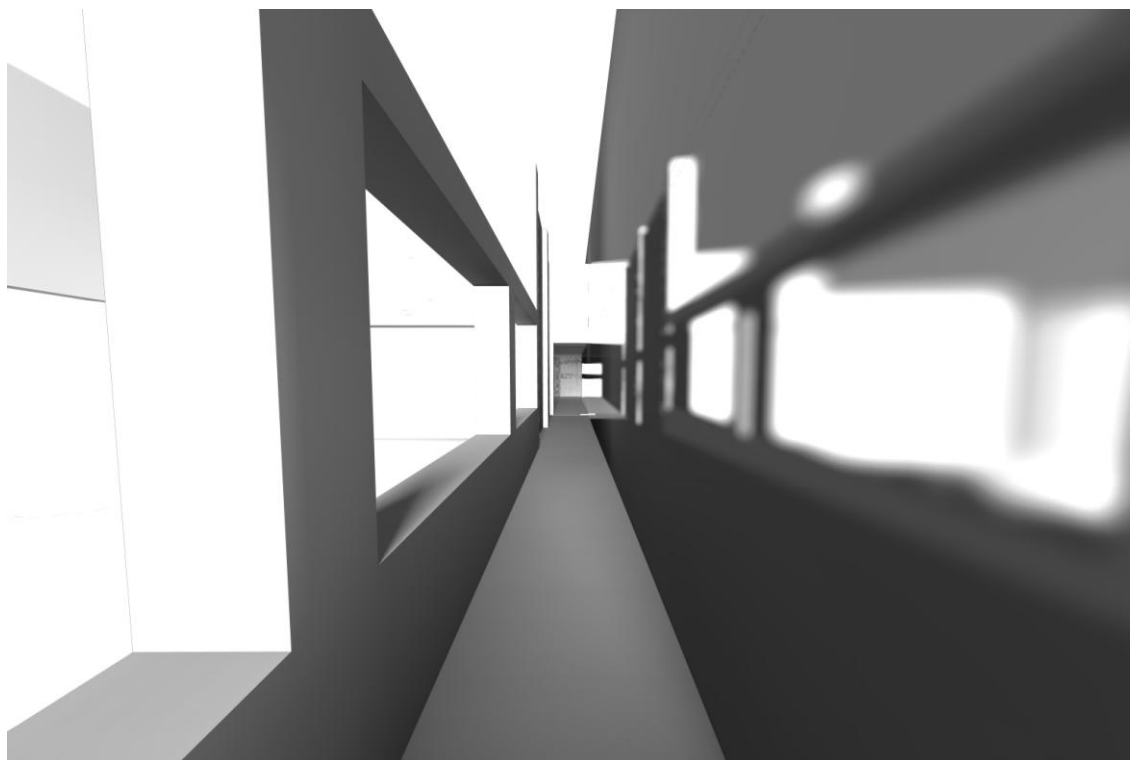
As perfurações causadas pela grelha estrutural da nave expositiva são agora preenchidas por uma rede metálica, convidando o espectador a percorrer o espaço e a visitar a exposição. Os silos metálicos dão, a esta altura, lugar a assentos em plástico branco. (Ilustração 67)

Ilustração 67-Nave expositiva.



Ainda neste piso é possível aceder-se ao auditório/sala de trabalho de expressão corporal, que no exterior é forrado a chapa metálica e se solta da ruína industrial e toca nela apenas em certos pontos para criar os vãos existentes, voltando na cota superior a descolar-se desta. (Ilustração 68)

Ilustração 68-Bloco do auditório que se descola da ruína.



Este auditório é acedido através de portas metálicas pivotantes que proporcionam uma total abertura do espaço, e desta forma, uma comunicação visual com a arribas fóssil (Ilustração 69). É por isso, o único espaço que, caso se queira, permite uma comunicação visual ampla tanto com a arribas como com o Tejo, aproveitando as paisagens como cenário. Esta peça é desenhada de forma a ser versátil, tendo não só um enorme cone de luz que ilumina o palco, podendo ser fechado e aberto a partir de uma plataforma elétrica, mas também a possibilidade de se isolar das vistas exteriores, funcionando como uma *black box*. Os pontos de luz estão localizados em quatro circunferências que podem subir e descer em metal pintado de branco. Placas de linóleo preto cobrem o chão e as paredes, para que a prática da expressão corporal possa ser feita de uma maneira cómoda. As bancadas em madeira são retrateis potenciando a polivalência da habitabilidade do espaço (Ilustração 70). O espaço entre este novo bloco e a ruína gera dois espaços descobertos, um deles acedido pelo espaço que antecede o auditório e outro apenas acedido pelo espaço de armazenamento e camarins, sendo este último iluminado por uma entrada de luz zenital.

Ilustração 69-Auditório/Sala de expressão corporal.

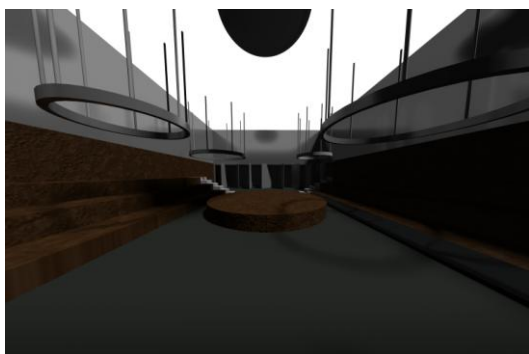
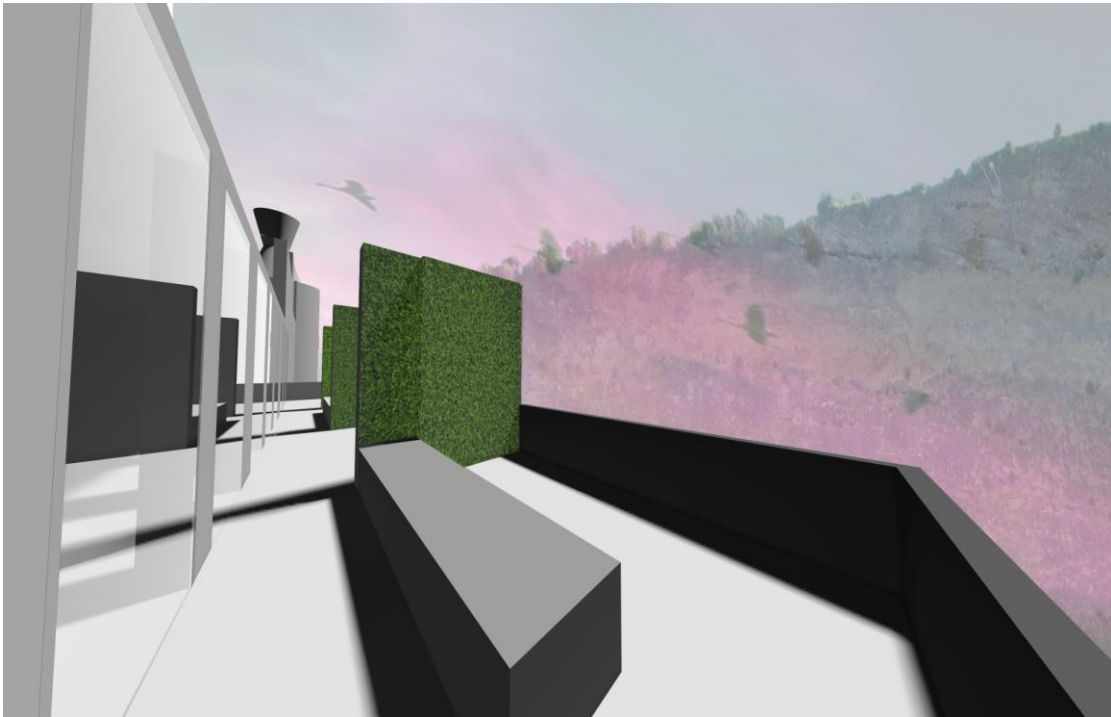


Ilustração 70-Auditório/Sala expressão corporal.



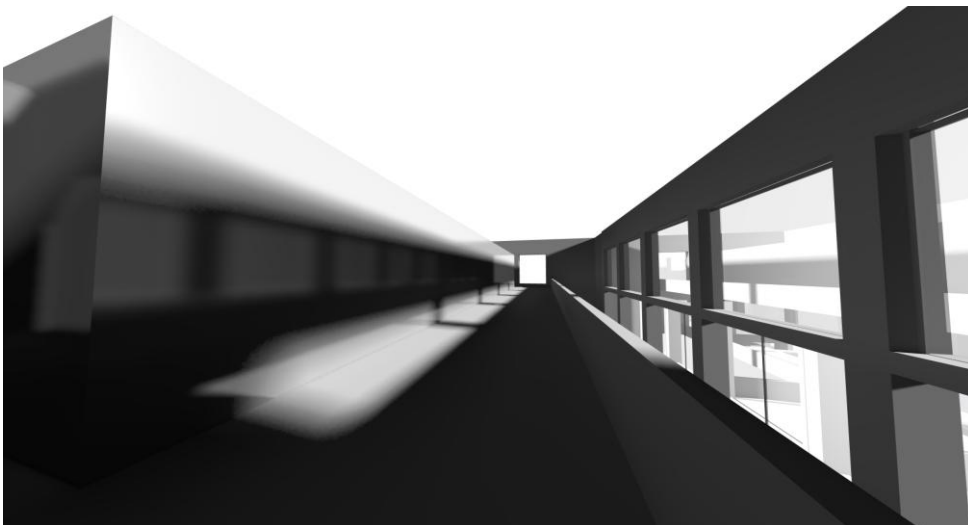
A cobertura da extensão do arquivo vivo produz um espaço de estar tanto para artistas como para quem vem visitar ou assistir a um espetáculo. Aqui estão dispostos quatro bancos em betão separados entre eles por três planos em madeira que albergam vegetação. Este espaço é o lugar de descanso, introspeção estimulado pelo contacto da natureza da arribas e o cheiro das ervas aromáticas do jardim vertical. (Ilustração 71)

Ilustração 71-Espaço exterior.



Continuando na escadaria, esta conclui se com a abertura para o espaço que antecede o terceiro nível da nave expositiva. Neste átrio existe de novo um contacto com a escharpa de modo a encerrar visualmente o edifício mais para sul, e valorizando os vãos existentes para o Tejo. Do átrio acede-se à torre, de onde, por sua vez, se alcança uma língua expositiva, toda ela isolada do exterior e pensada não só para conter obras expostas nas suas paredes, mas também possibilitar o trabalho de áudio. (Ilustração 72)

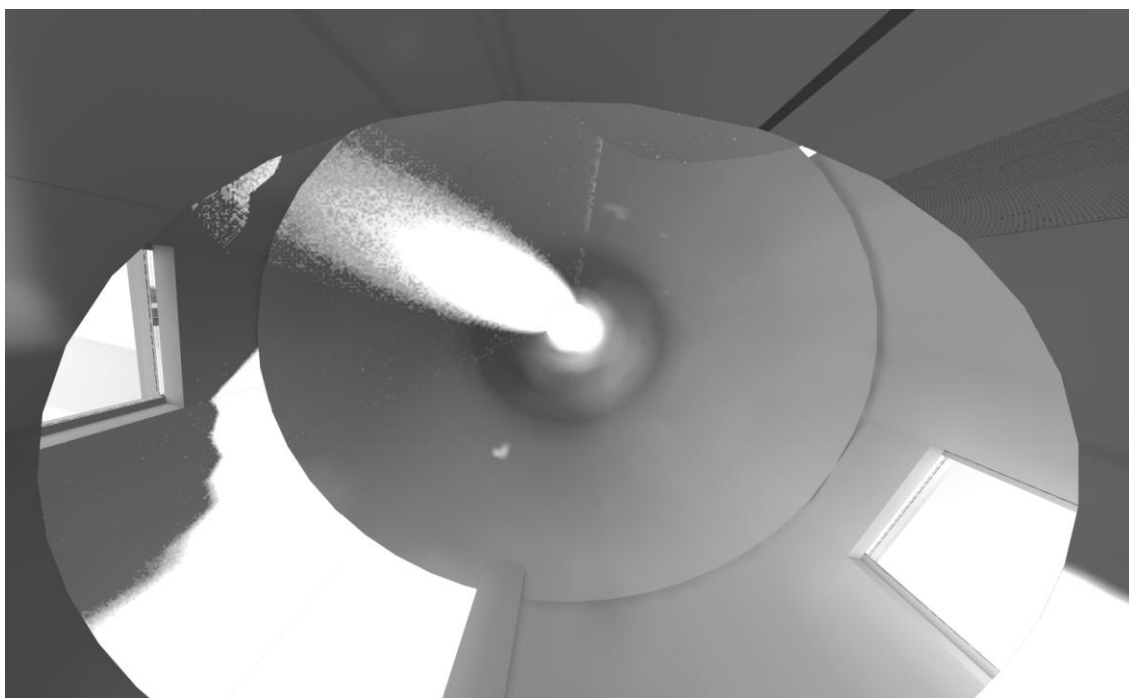
Ilustração 72-Nave expositiva.



Toda a clausura e claustrofobia é quebrada e enfatizada aquando o contraste criado com a abertura deste elemento contra a grelha envidraçada, que permite e potencia o vislumbre da ampla vista que dali se tem. O exterior deste objeto tem um revestimento semelhante ao dos blocos de instalação sanitária, espelhando assim toda a sua envolvente interior, e reforçando esta ideia de não intervenção como método de intervenção. Esta foi uma ideia posta em prática principalmente nesta nave onde a preservação máxima do existente pretende proporcionar a mesma excitação e expectativa por mim sentidas aquando a sua primeira visita, aos futuros visitantes.

A torre do edifício, atualmente desaproveitada, é realçada e potenciada como elemento de comunicação à nave expositiva. A sua cobertura em forma de cone, é seccionada horizontalmente e substituída por um cone de vidro, permitindo uma entrada de luz que se espelha pelas guardas metálicas ao longo dos pisos. Sendo um elemento visualmente importante e caracterizador do objeto original, foi decidido manter a sua forma, mas alterar-lhe parcialmente a materialidade, valorizando o espaço interior, pois funciona durante o dia como uma meio de iluminação natural, e durante a noite remete à ideia de farol que expele a luz artificial do seu interior. (Ilustração 73)

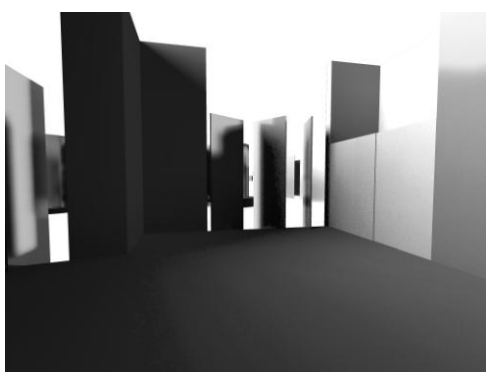
Ilustração 73-Cone de luz da Torre.



Os estúdios grandes

O volume dos estúdios parte da massa rectangular projetada sobre os silos que é desconstruída e se projeta contra a arribafóssil, penetrando-a em dois volumes que são lidos como quatro cubos e se intersectam dois a dois. Estes estúdios grandes acontecem dois a dois, de modo a que peças artísticas de maior escala possam ser trabalhadas, tanto no interior como no exterior, envolvidos pela “selva” de silos e pilares e em relação com diversos enfiamentos visuais para o Tejo. Estes estúdios são acedidos pelas recorrentes portas metálicas pivotantes, reforçando assim esta ideia de movimento circular, associada aos silos e à indústria. (Ilustração 74)

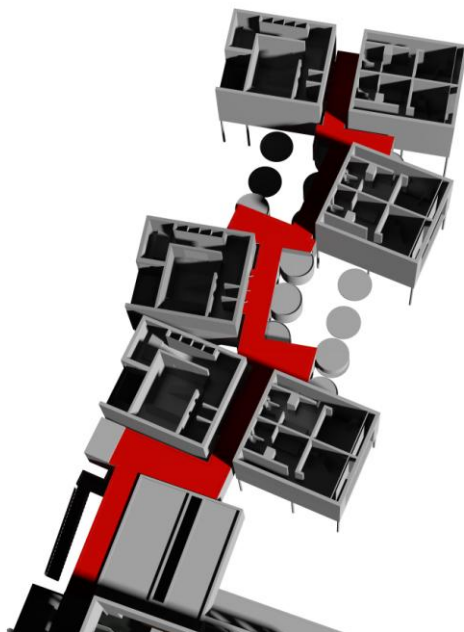
Ilustração 74-Estúdios grandes de dentro para fora.



No seu interior o espaço é servido por uma tira, que contém uma instalação sanitária e um outro espaço de armazenamento, onde se colocam materiais e maquinaria. Na cobertura desta deste espaço existe uma *mezzanine* que pode funcionar também como espaço de arrumo. A outra língua contém dois lavatórios e um armário corrido que guarda material mais pequeno e peças de menor dimensão. A intersecção dos dois volumes produz a localização dos pontos de luz artificial. O pavimento exterior é em placas de betão que seguem a projeção da desconstrução volumétrica dos estúdios e o seu desencontro gera pequenos espaços verdes.

O corredor de distribuição dos estúdios é muito mais do que um mero acesso aos espaços de trabalho. Este é tido como uma extensão dos espaços de trabalho e como um enorme espaço expositivo onde artistas e possíveis compradores/apreciadores de arte possam comunicar e interagir, bem como os artistas podem comunicar entre eles. (Ilustração 75)

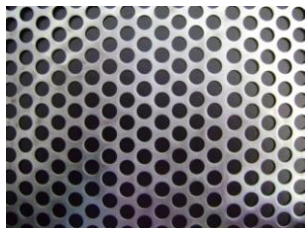
Ilustração 75-Acesso aos estúdios/exposição.



Esta peça assume-se e descola-se dos estúdios, tocando meramente nos pontos de acesso de entrada. Em determinados momentos é também ele abraçado pelos silos, originando pequenas bolsas circulares que abraçam peças e intervenções expostas.

Esta peça materializa-se a partir de uma estrutura em “I’s” e “L’s” metálicos e é toda revestida em chapa metálica e vidro que anda por dentro da estrutura, por razões de conforto térmico. A chapa metálica escolhida e perfurada com circunferências de vários diâmetros e permite tanto a entrada de luz fragmentada como a apreciação da vista. Esta ideia de ritmo e renda metálica é também uma associação à indústria. (Ilustração 76)

Ilustração 76-Chapa metálica perfurada.



Abaixo deste nível, à cota 36, acesso original aos silos, existe um espaço expositivo diretamente relacionado com os espaços dos *ateliers*. Uma “floresta” de silos antes

utilizados para o armazenamento e produção do óleo de fígado de bacalhau, foram rasgados a esta cota, de modo a oferecer uma apropriação espontânea da parte dos artistas, quase como uma área de trabalho comum e expositiva. (Ilustração 77, Ilustração 78)

Ilustração 77-Silos expositivos.

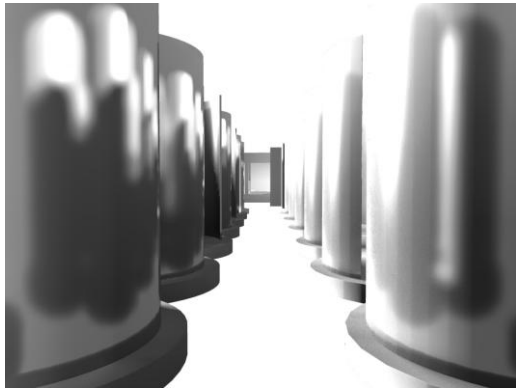
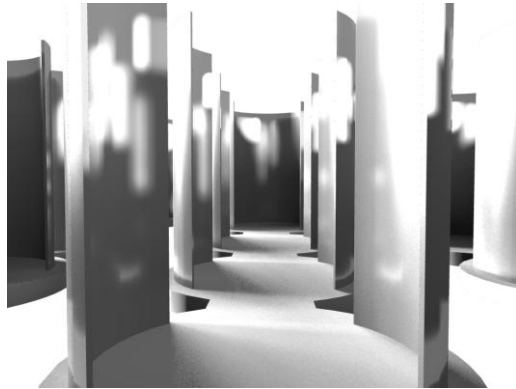


Ilustração 78-Silos expositivos.



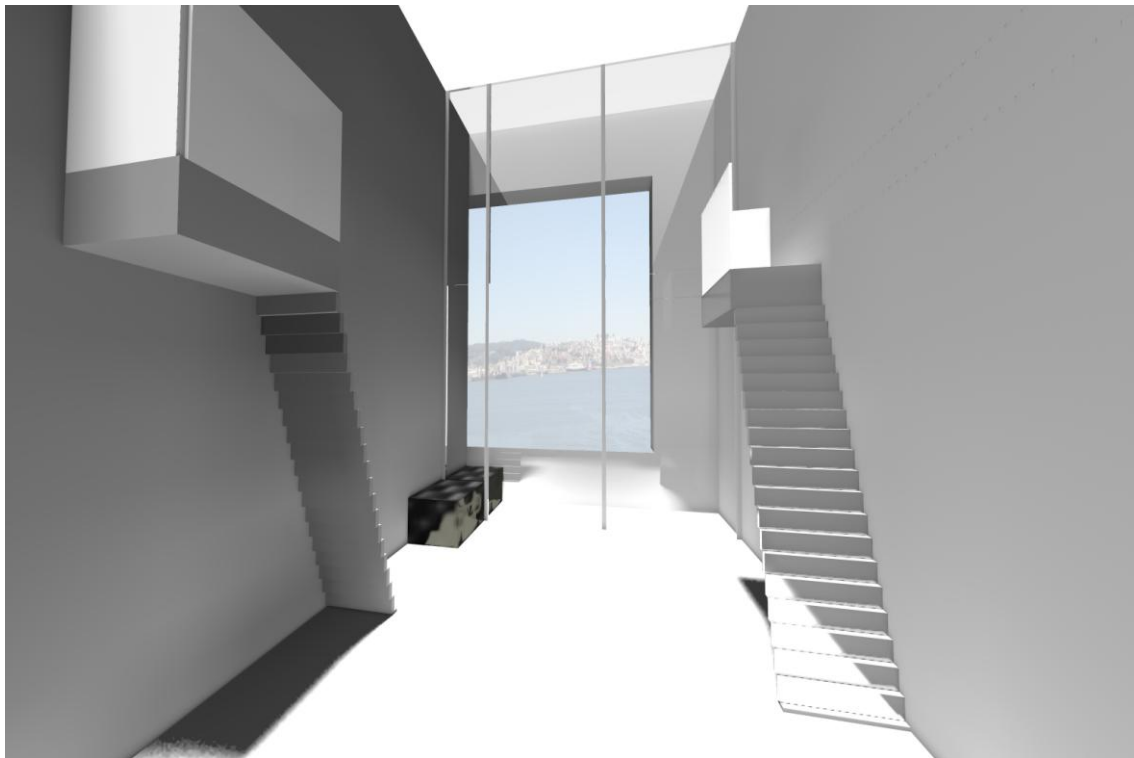
Os estúdios pequenos

Estes espaços foram pensados para a produção de música, literatura e peças de pequenas dimensões. O ingresso é feito para uma área onde o artista pode receber as suas visitas, cozinhar ou aceder ao piso superior (Ilustração 79, Ilustração 80).

Ilustração 79-Estúdios pequenos.

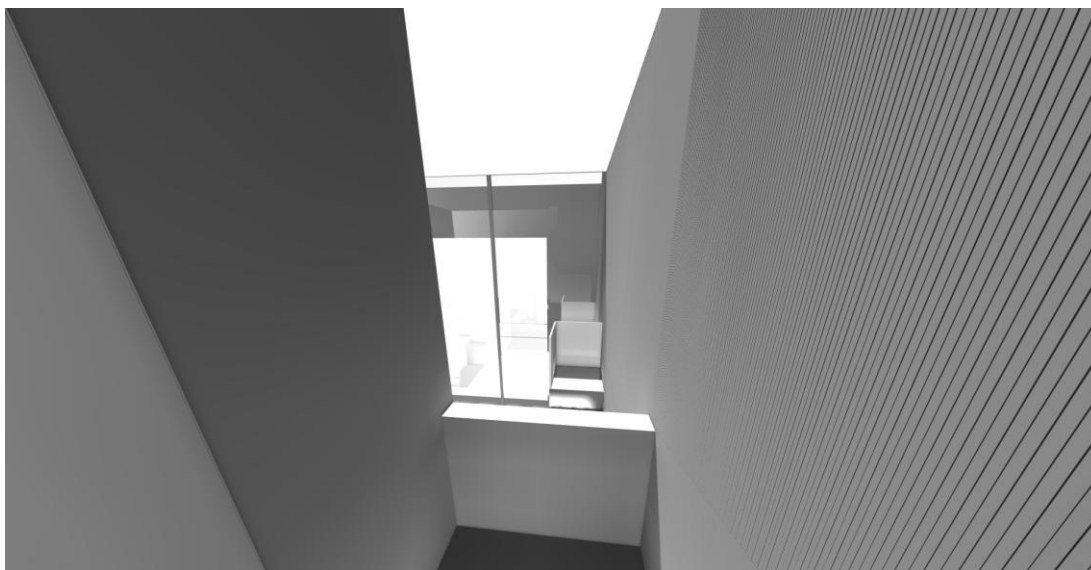


Ilustração 80-Estúdios pequenos, espaço de trabalho.



Aqui, um plano revestido a gesso cartonado separa o espaço de trabalho do espaço mais privado. As escadas que acedem ao espaço de alcova servem o piso de ingresso como arrumação, numa grelha em madeira. Segue-se o espaço de duplo pé direito, iluminado por um lanternim trabalhado de modo a favorecer a luz de norte. Nas paredes laterais estão localizados dois pontos de apreciação das peças em trabalho: dois escadotes com respetivas plataformas em metal, que se destacam das paredes brancas. Ao aceder-se ao piso superior é possível também ter-se um acesso visual de modo a que o artista possa tomar apontamentos sobre o trabalho em curso, bem como ter uma outra perspetiva da peça (Ilustração 81).

Ilustração 81-Estúdios pequenos, comunicação visual do piso superior.



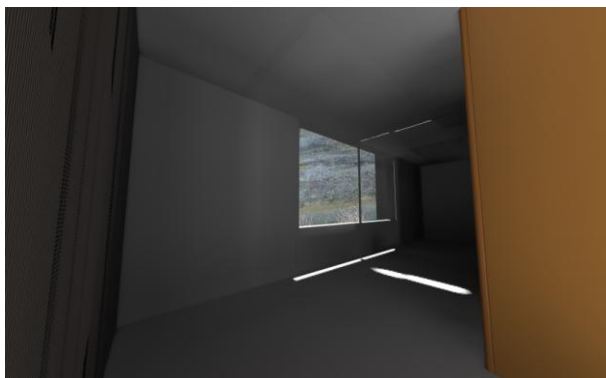
Este piso superior é uma área de descanso, tido como lugar de recolha e máxima privacidade onde o artista pode descansar, e tem também uma a instalação sanitária, onde se localiza o único contacto com o exterior a este nível.

Um enorme envidraçado permite que a vista sirva de plano de fundo à obra em curso, e separa o interior de um espaço exterior, que se caracteriza num momento singular gerado pela existência de um banco em betão.

O alçado destes blocos foi desenhado de modo a ter a leitura exterior de um só espaço materializado em betão com cofragem na horizontal, que assume várias profundidades. Este aspeto cru do betão vai contrastar com a limpeza da rede metálica que o envolve quase que como um pano metálico.

Os estúdios médios são concebidos para albergarem artistas que trabalhem com peças de maiores dimensões ou com expressão corporal. Estes estúdios permitem o contacto visual com a arriba fóssil (Ilustração 82).

Ilustração 82-Estúdios médios, vão de contacto com a arriba fóssil.



O pavimento é em betão e madeira, desenhados em relação a uma estrutura de painéis rebatíveis que permite individualizar ou não os espaços de modo a permitir um uso mais flexível ao artista, podendo isolar uma peça, armazenar outras ou até receber convidados. O espaço de duplo pé direito é iluminado por um lanternim geometrizado. Um destes espaços é equipado com dois lavatórios. As escadas acedem ao segundo piso, que foi organizado de modo a constituir-se como uma unidade de habitação (Ilustração 83).

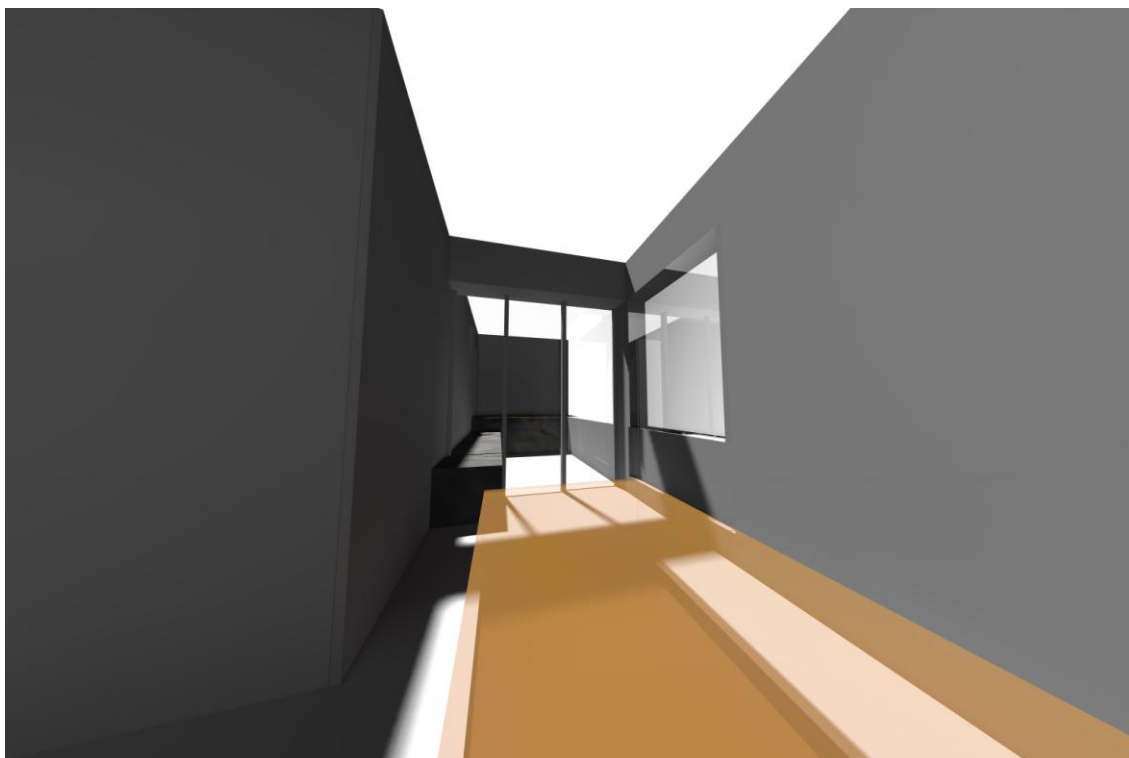
Ilustração 83-Estúdios médios, duplo pé direito, acesso à habitação.



Esta unidade contém uma instalação sanitária, um espaço de confeção e armazenamento de comida, um corredor corrido por armários para arrumo de bens pessoais e um espaço de alcova. Ao longo deste “U” de habitação é permitido um contacto visual com o piso inferior.

Há ainda um espaço exterior e descoberto, em extensão da alcova, servido por um banco em betão e um canteiro. A relação destes estúdios com a escarpa é bastante próxima, e nestes espaços exteriores potenciam momentos refletivos e de introspeção. (Ilustração 84)

Ilustração 84-Espaço de alcova, vista espaço exterior.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade de consumo rápido herdado da Revolução Industrial revelou uma procura intensiva por lucro e por meios de produção cada vez mais económicos. Como consequência, as indústrias e as empresas mudam constantemente e pais ou área de produção como meio de alcançar processos de produção mais competitivos. Como tal, os antigos edifícios são deixados para trás, são abandonados e esquecidos enquanto se tornam ruínas e espaços em decadência.

As ruínas industriais são espaços que ocupam posições geográficas privilegiadas, são espaços organizados segundo estratégias e sistemas de grande racionalidade e funcionalidade, são edifícios com grande qualidade, são versáteis e funcionais, revelando grande disponibilidade para receber diversas funções. Foram espaços responsáveis pelo desenvolvimento urbano, da identidade e da memória coletiva da cidade.

A sua presença sente-se no pavimento gasto, no barulho da porta ou na corrente de ar que da voz ao edifício. São espaços fantásticos, repletos de texturas e patinas únicas, transformadas naturalmente pelo tempo. São espaços autênticos e belos, atrativos e irrepetíveis.

Embora não sejam reconhecidos, formalmente, como património, é importante pensarmos neles e inclui-los novamente no “agora” das cidades, porque são afinal de contas património, pertencem e contam a história da cidade.

O trabalho permitiu-me também entender como se intervém neste imaginário industrial, permitindo o enquadramento das suas qualidades mais caracterizadoras de modo a que futuros expectadores vivam o mesmo espetáculo de emoções por mim sentido após a sua visita.

Através da validação e valorização dos elementos fundamentais que caracterizam a tipologia industrial foi possível concluir que o objeto de génese industrial com as suas características muito específicas são favoráveis à adaptação de um programa cultural e de produção artística, características estas que remetem a verticalidade dos pés direitos bem como à verticalidade acentuada pela rígida estrutura o que é associado a um ritmo e movimento artístico.

A intensa pesquisa e consulta sobre o estúdio permitiu-me perceber a sua evolução do tempo, as necessidades dos artistas contemporâneos e a sua visão destes espaços onde produzem o que é o futuro da nossa identidade cultural.

O trabalho defende a não intervenção como estratégia de intervenção através do respeito pelo património industrial, construído sobre o já existente e prolongar esta reflexão do imaginário sentido e vivido para uma nova parte construída que se funde com a pré-existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, J. (2001). *Identidade e Conservação do Património Urbano*. In Lusíada Arquitectura nº1. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- ARMSTRONG, H. (2006). *Time, Dereliction and Beauty: an argument for "Landscapes of contempt"*. IFLA Conference.
- BAEZA, C. (2011). *A ideia construída*. Caleidoscópio.
- BALIBREA, M.; HALBWACKS, M.; HETHERINGTON, K. (2003). *Memória e Espaço Público na Barcelona Pós-Industrial*. Revista crítica de ciências sociais, 67.
- BANSKY (2010). *Exit through the gift shop*. Documentário.
- BIANCHININI, F. (1993). *Remaking European cities: the role of the cultural policies*. Manchester: Manchester Press.
- BOYEM, S. (2010). *Ruins of the Avant-Garde: from Tallinn's Tower to paper Architecture*. Londres, Duke University Press.
- CAPITAL, A. (1989). *Viejos edificios, nuevos museos: ciclo de conferencias el arquitecto y el museo*. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Sevilla.
- CHOYA, F. (2005). *Alegoria do Património*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70.
- DILLON, B. (2005). *Fragments from a History of a Ruin*. Cabaret magazine.
- DILLON, B. (2011). *Ruins*. Documents of Contemporary art, MIT Press.
- DILLON, B. (2012). *Ruin lust: our love affair with a decaying Buildings*. The Guardian.
- EDENSOR, T. (2005). *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Nova Iorque: Berg.
- ELEFANT MAGAZINE. (2010). *The art and visual culture magazine*. Issue 2, Spring.
- ESHEL, A. (2010). *Layered Time: ruins and shattered past, ruins as hope in Israeli and German landscapes and literature*. Londres: Duke University Press.
- GRABNER, M.; JACOB, M. (2010). *The studio reader and the space of artists*. University of Chicago Press.
- HELL, J.; SCHONLE, A. (2010). *Ruins of Modernity*. Londres: Duke University Press.

- HERWITZ, D. (2010). *The Monumental in Ruins*. Londres: Duke University Press.
- HOFFMAN, J. (2012). *The studio*. Documents of Contemporary art, MIT Press.
- HUYSEN, A. (2010). *Nostalgia for Ruins*. Grey Room Magazine. (Mar.)
- IGESPAR (2009). *Edifício da Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense*. Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico. (Consult. 15 Dez. 2011)
- IGESPAR (2009). *Património Industrial*. Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico. (Consult. 15 Dez. 2011)
- LARG, MJ. (2009). *The artists' studios*. Black dog publishing.
- LOUÇÃO, D. (1992). *Cor: Natureza, Ordem, Percepção*. Tese de Doutoramento, não publicada. Lisboa: FA-UTL.
- LOUÇÃO, M.D. (2007). *Sobre o espaço da cor*, Arquitectura Ibérica, vol.21, 11-13.
- LOUÇÃO, M.D. (2014). *Paisagens Interiores*. Caleidoscópio, 2014.
- LYNCH, K. (1982). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70.
- MARTINEZ, A. (2008). Reformas Reveladoras: Revista Arq. Texto (Nov.)
- MORALES, I. (1999). *Terrain Vague*.
- MORRIS, W. (1996). *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Washington D.C.: The Getty Institute of Conservation.
- PERNÃO, J. (2005). *Interpretação da Realidade como Variação da Cor pela Luz no Espaço e no Tempo*. Dissertação de Mestrado, não publicada. Lisboa: FA-UTL
- PHILIPPOT, P. (1996). *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guideliness, I*. Washington D.C: The Getty Conservation Institute.
- PHILIPPOT, P. (2005). *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guideliness, II*. Washington D.C: The Getty Conservation Institute.
- PHILIPPOT, P. (1996). *Restoration from the Perspective of the Humanities*. Washington D.C: The Getty Conservation Institute.
- PURKISS, J. *Industrial Architecture: the Base of the Cultural Amenities*.

RUSKIN, J. (1996). *The Lamp of the Memory I*. Washington D.C; The Getty Conservation Institute.

SILVA, A. (2002). *As Ciências do Património: notas para a fundamentação e enquadramento da conservação e restauro*. Revista da Faculdade de Letras.

SILVA, M. (2004). *Património Industrial – Atracção do Passado*. Lisboa: Lusíada, Arquitectura nº2.

SILVA, M. (2011). *Recuperação do Legado Industrial: que futuro?* Lisboa: Coleção de ensaios Universidade Lusíada Editora.

TAINHA, M. (2006). *Textos de Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio.

TARKOVSKY, A. (1983). *Filme Nostalgia*.

TATE MODERN (2009). *The Tate Modern Project*. Londres: Tate Modern (Consult. 9 Nov. 2011)

TAVORA, F. (2006). *Da Organização do Espaço*. 6ª ed. Porto: FAUP.

TIM EDENSOR (2002). *British Industrial Ruins*. Manchester: Tim Edensor (Consult. 7 Abr. 2012).

VICENTE, M. (2004). *Património Arqueológico Industrial mais ameaçado*: Jornal Público (Maio).

ZUMTHOR, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Edições Gustavo GILI.

ZUMTHOR, P. (2005). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Edições Gustavo GILI.

.